STEPHEN KERN

Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)

ÇEVİREN
ALİ SELMAN

iletişim

STEPHEN KERN

Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)

STEPHEN KERN 19. ve 20. yüzyılda modern Avrupa'nın kültürel ve entelektüel tarihiyle ilgili çalışmalarıyla tanınıyor. Ohio Devlet Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapıyor. Başlıca eserleri: *Anatomy and Destiny: A Cultural History of the Human Body* (1975), *The Culture of Time and Space: 1880-1918* (1983, 2003), *The Culture of Love: Victorians to Moderns* (1992), *Eyes of Love: The Gaze in English and French Paintings and Novels* (1996), *A Cultural History of Causality: Science, Murder Novels, and Systems of Thought* (Princeton, 2004; *Nedenselliğin Kültürel Tarihi*, Metis, 2008), *The Modernist Novel: A Critical Introduction* (Cambridge, 2011).

The Culture of Time and Space 1880-1918
© 1983, 2003 Stephen Kern
Bu kitabın yayın hakları Harvard University Press'ten alınmıştır.

İletişim Yayınları 1835 • Politika Dizisi 107
ISBN-13: 978-975-05-1136-3
© 2013 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2013, İstanbul

EDİTÖR Levent Cantek
DİZİ KAPAK TASARIMI Utku Lomlu
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Remzi Abbas - Burcu Balıktaş
DİZİN Güneş Akkor
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

STEPHEN KERN

Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)

The Culture of Time and Space 1880-1918

ÇEVİREN *Ali Selman*

iletişim

Rudolph Binion'a

İÇİNDEKİLER

Teşekkür *9*

Önsöz *11*

Giriş *37*

1 Zamanın Doğası *47*

2 Geçmiş *81*

3 Şimdi *119*

4 Gelecek *151*

5 Hız *175*

6 Uzamın Doğası *205*

7 Biçim *271*

8 Mesafe *313*

9 Yön *355*

10 Temmuz Krizinin Zamansallığı *379*

11 Kübist Savaş *415*

Sonuç *449*

Dizin *455*

TEŞEKKÜR

New Directions Publishing Corporation tarafından 1938 yılında yayımlanan, *Collected Earlier Poems of William Carlos Williams* kitabında yer alan, William Carlos Williams'ın "Spring Strains" şiirinden kısmi alıntı için yayıncıdan izin alındı. Valery Larbaud, "Poèmes par un rich amateur", *Ouvres de Valéry Larbaud*, Bibliothèque de la Pléiade, © Editions Gallimard 1957'den alınan kısım için Gallimard Yayınları izin verdi.

1977-1978 yıllarındaki Beşeri Bilimler Bursu için Rockefeller Vakfı'na, aynı yıl sağladığı Araştırma Onur Üyeliği için Harvard Üniversitesi Avrupa Araştırmaları Merkezi'ne, 1980 yılı baharında sağladığı dönem izni için Kuzey Illinois Üniversitesi'ne teşekkür etmek isterim. Kitabın bazı bölümleri için değerlendirmeler yapan Keith Cohen, Michael Gelven ve Paul Starr'a; ayrıca kitabın tümünü okuyan Mary Kay Damer, Lewis Erenberg, Donald Lowe, George Roeder ve Sean Shesgreen'e de teşekkürler. Bir dizi görüşmemizde George Mosse birçok kaynak önerdi. Kitabın yazılma sürecinde Martin Sklar hemen her fikir için danışılan kişi oldu. Aida Donald ve Anita Safran kitabı başarıyla son haline getirdiler.

Bu kitap, öğrencisi olduğum sırada çalışmama gösterdiği olağanüstü dikkat, kendi çalışmalarındaki gözü pek değerlendir-

melerin verdiği ilham, yönelttiği sayısız öneri ve eleştiri, ayrıca tükenmez dostluğu nedeniyle Rudolph Binion'a ithaf edilmiştir.

S. K.
DeKalb, Illinois

ÖNSÖZ

Bu kitabı tanımlayabilecek nitelikler, yirmi yıldan daha uzun bir süre önce yazmaya başladığım sırada karşılaştığım kurgusal çelişkilerle şekillendi. Kitabın giriş bölümü bu duruma kısaca değiniyor. Önsözse, sorunun çözümünü yeniden kuruyor ve kültürel tarih araştırması üzerindeki daha geniş etkilerini keşfetmeye çalışıyor.

1970 yılında Freud üzerine bir tez bitirmiştim. Dört yıl boyunca onun düşüncelerine gömülmenin sonucu olarak tarihe ve aynı zamanda kendi yaşamımın çeşitli yönlerine psikanalitik terimlerle bakmaya başladım. Ancak aynı zamanda, hastalığa tanı konulması, tedavi edilmesi, iyileştirilmesi hedefine dayalı medikal model bağlamında formüle edilen psikanalitik kavramlar ve terminolojinin yorumsal sınırlarından duyduğum memnuniyetsizlik de giderek artıyordu. Her ne kadar bu işlevler hem o zaman hem de şimdi medikal ve psikiyatrik hastalar için hayati önemini sürdürse de, tüm kültürel kayıtların tutulabilmesini sağlayacak zengin imkânların sınıflandırılacağı bir şema için uygun genişlikte bir insan deneyimleri çeşitliliği oluşturmuyordu. Hem felsefe hem de tıp eğitimi almış fenomenolojik yaklaşımı olan psikiyatrlar arasında keşfettiğim psikanaliz eleştirisi, söz konusu modelin sınırlarını açıkça görmemi sağladı.

Özellikle Eugène Minkowski'nin psikanaliz eleştirisi beni çok etkiledi. Psikiyatri pratiğine fenomenolojiyi uyarlarken, Minkowski, hastalarının zamanı nasıl deneyimlediği konusunda yenilikçi bir değerlendirme yöntemi kullanıyordu. Zamanın ontolojik önceliğiyle, yani hastalarının fiilî deneyim anında zamanı nasıl kullandıklarıyla ilgileniyordu; psikanalizin temel yorum odağı olan kronolojik zamanın, çocukluktan başlayan olgular silsilesinin dizilişinin önceliğiyle değil. Minkowski'nin paranoid bir hastası kendi geçmişinden öylesine kopuktu ki her gün hayata yeniden başlıyordu. Tehlike ve kaygı gibi olağan ve geçici gündelik hislerin duygusal birikimleri için geçmiş deneyimlerden yararlanamıyor, kişisel hatıraların yatıştırıcı güveni ile korunamıyor, her gece panik halinde paranoid hezeyanlara ve korkunç bir ölümün onu beklediği düşüncesine gömülüyordu. Geleceğinin olmadığı, hiçbir şeyin değişmeyeceği, herhangi bir kötü fiilinin tüm zamanlara kazınacağı ve önü kesilen akarsuda çürüyen organik maddeler gibi vicdanına yüklenebilecek suçluluk duygusunun altında eziliyordu. Hastanın paranoyasının birincil olduğunu ve zamansallığı çarpıttığını öne süren geleneksel psikiyatrik düşüncenin aksine Minkowski, açıklama mantığını tersine çeviriyor ve hastasının zaman duygusunun birincil olabileceğini ve paranoid tepkiye yol açabileceğini söylüyor. Onun dediği gibi, "daha önemli olan bozukluğun, geleceğe [zamansallığın/geçiciliğin bir yönü] yönelik çarpıtılmış tutum olduğunu, [paranoid] hezeyanların da bunun dışa vurumlarından bir tanesi olduğunu... varsayamaz mıyız?"[1] Minkowski, zamana karşı bu tutuma neden olan bir çocukluk travması aramak yerine, hastasının şimdiki zamanı nasıl deneyimlediğini anlamaya odaklanıyor. Minkowski'nin zaman fenomenolojisi, psikanaliz modelinin karşısına ikna edici bir alternatif koyuyor.

Konuyla ilgili okumalarım beni, 1900 yılına yakın bir tarihte, algısal deneyime dikkat çekmenin yolu olarak fenomenolojiyi

1 Eugene Minkowski, "Findings in a Case of Schizophrenic Depression" [1923], derleyenler Rollo May, Ernest Angel, Henri F. Ellenberger, *Existence: A New Dimension in Psychiatry and Psychology*, New York, 1958, s. 132.

geliştiren Edmund Husserl'a yönlendirdi. Bu yöntemin merkezinde, kendisinin "fenomenolojik indirgeme" ya da "paranteze alma" dediği işlem yer alır. Bu işlem, deneyimin, doğrudan deneyimlenmeyen ve dolayısıyla olanın açık anlamını altüst eden, daha az belirgin yönlerinin dışlanmasını gerektirir. Bunların arasında; deneyimlenenin ne olduğuna dair değer yargıları, nedenlerinin ve arka planının ele alınması ve hatta gözlemi yapan özne ile gözlemlenen şeyin nesnel varoluşu arasındaki ayrım vardır. Kişinin konsantrasyonunu disiplin altına alarak ve algısal deneyimin bu daha az belirgin yönlerini dışarıda bırakarak Husserl'ın mümkün kıldığı, doğrudan doğruya bilince sunulan bir şeye kişinin daha net biçimde odaklanabilmesidir. Bu yöntemle elde edilen bilgi, kesin değilse de belirgindir; ayrıca kullandığı betimsel dil mümkünlüğü ölçüsünde "varsayımlardan muaf" olmalıdır. Bu ifade talihsizdir çünkü hem fenomenolojistlerin tüm varsayımları elimine edebileceklerini öne sürer, ki bu safçadır; hem de fenomenolojistlerin diğer felsefeleri kirleten ve daha açık olmalarını engelleyen varsayımları bildiklerini öne sürer, ki bu da fazla kibirlidir. Bana göre bu terimlerin ifade ettiği şey, aydınlatılmamış öğelerin azaltılması çabasıdır.

Her ne kadar Husserl bu yöntemi, masanın üzerinde bir kâğıt görmek veya yedi notalı bir melodi dinlemek gibi sadece basit algısal deneyimlere uygulasa da, varoluş felsefecileri insan deneyiminin daha karmaşık yönlerine ya da Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre'ın çalışmalarında olduğu gibi, tümüyle insan deneyimine uyguladılar. Aynı zamanda psikiyatrlar yöntemi mental hastalıkların tedavisinde kullandılar. Minkowski, hastalarının "yaşanan zamanı" nasıl deneyimlediklerinin dökümünü çıkardı; örneğin, bu deneyim hızlı mıydı, yavaş mıydı? Geçmişe mi dönüktü, geleceğe mi? Sürekli miydi, yoksa bitimli mi? İddiası, zamanın hallerinin (geçmiş, şimdi ve gelecek) tüm insanlar tarafından zorunlu olarak deneyimlendiği ve dolayısıyla varoluşun evrensel ve temel bir yönü olduğuydu.

Birkaç yıl sonra, yüzyıl dönümü kültürel tarihinin odağının zaman ve uzam olduğuna karar verdiğimde, fenomenolojiyi kullanmayı ilk kez düşündüm. Projeye başladığım sıra-

da materyallerin düzenlenmesi için bir tasarım yoktu. Akademik disiplinlere göre (felsefe, fizik, psikoloji) ve sanat türlerine göre (edebiyat, müzik, resim) düzenlemeye yöneldim. 1970'lerin başındaki enerji krizi sırasında bir gece, haberlerde benzin istasyonlarındaki araç kuyruklarını izlerken, tarihsel anlamda enerjinin çok önemli olduğunu fark ettim. Zira, verili bir zaman diliminde uzamda yol alma yeteneğimizi etkiliyordu ve enerji kıtlığında yolculuk süreleri uzayacak, böylelikle de ayırıcı işlevleri arttığı için mesafeler uzayacaktı. Üzerine çalıştığım dönemde, yüzyıl sonunda, ulaşılabilir enerji kaynaklarında çarpıcı bir artış olduğunu düşündüm. Bunun sonucunda, hem ulaşım hem de iletişim sürelerindeki keskin kısalmaların yaşanan mesafeyi daraltmasıyla, zaman ve uzam deneyiminde bir dönüşüm meydana gelmişti. Zaman ve uzam deneyimlerinde devrimsel etki yapan teknolojik gelişmenin yanı sıra kültürel değişikliklerin de kültür dünyası boyunca zaman ve uzamın algılanması ve kavramlaştırılması üzerinde devrimsel bir etki yaptığını fark ettim: Fizikte (Einstein'ın görecelilik kuramı), felsefede (Bergson'un sürelilik kavramı), psikiyatride (Freud'un bilinç dışı zihinsel süreçleri), sosyolojide (Durkheim'ın zaman ve mekânın sosyal göreceliliği), resimde (Picasso'nun kübizmi) ve edebiyatta (Proust'un kayıp zaman arayışı ve Joyce'un bilinç akışı tekniği). Böylelikle, kültürü bu temel kavramlarla yorumlama düşüncesi kafamda belirginleşti. Aynı zamanda, Minkowski'nin her bir hastasının zaman deneyimini yorumlayışını, tüm bir kültürel dönemin zamanı ve aynı zamanda uzamı nasıl deneyimlediği yorumuna uygulamanın da mümkün olabileceğini düşündüm.

"Zaman" ve "Uzam" temel başlıklarıyla araştırmaya başladım. Önce kitabı, bildiğim daha önceki çoğu kültür tarihi çalışmasında olduğu gibi şekillendirmeyi planladım. Yani, akademik disiplinler ve sanat türlerine göre bölümlere ayıracaktım. Bölümler; felsefede zaman ve uzam, bilimde zaman ve uzam, edebiyatta zaman ve uzam vb. olacaktı. Böylesi bir temalandırmanın benim fenomenolojik yaklaşımımla çatışacağını, zira bu dönem kültürünün, disiplinler ve türlerin sorgulanmamış kav-

ramsal varsayımları üzerinden yorumlanması anlamına geleceğini ciddi olarak düşünmemiştim. Araştırmamın bir noktasında, Marcel Proust'un ve James Joyce'un çalışmalarında zaman ve uzam üzerine yazdığım altmış sayfanın, edebiyat bölümünün can damarı olacağını düşünüyordum. Diğer alanlar üzerine çalışmalarımı da tamamladıktan sonra, kitabın tümünü düzenlemek üzere notlarımın üzerinden geçtim. İkilemle yüz yüze gelmem bu noktada oldu ve disiplin ve türlerin yorumsal sınırlayıcılıklarını fark etmeye başladım.

Eşzamanlılık kavramı hemen her alanda ortaya çıkıyordu: Fizik, psikoloji, resim, drama, şiir, roman ve sinema. Dönemin çoğu gazetecisi, yeni ulaşım ve iletişim teknolojilerinin "zaman ve uzamı yok ettiğini" öne sürüyordu. Bu durumu tarihçiler daha sonra "eşzamanlılık çağı" diye niteleddiler. *Titanic*'in batışı, telsiz imdat çığlıklarının gökyüzünde çınladığı Kuzey Atlantik'te sergilenen eşzamanlı bir dramaydı. Asıl batış, kurtarma botlarına binen yüzlerce kazazede tarafından çıplak gözle izlenmişti; bir anlamda, seyir halinde olan diğer gemilerin telgraf operatörleri ve Kuzey Amerika ve hatta Avrupa'daki gazete ofislerinin telsiz operatörleri tarafından da Atlantik kablosu üzerinden gönderilen mesajlarla izlendi. Bu olgu, yeni telsizin dünya ölçeğinde mümkün kıldığı eşzamanlı deneyimle ortaya çıkan yeni tarzın birleştirici kabiliyetini örnekliyordu. Tıpkı elli yıl sonra Kennedy suikastının, televizyonun mümkün kıldığı yeni eşzamanlılığa örnek teşkil etmesi gibi. Benim dönemimin sonunda, Birinci Dünya Savaşı eşzamanlılığın nihai dramıydı ve tarihte ilk kez kol saati takan milyonlarca insan, karargâhtan komutanlarına gelen telefon mesajları doğrultusunda ahenk içinde hareket ediyorlardı.

Eşzamanlılık kavramının bir bölüm başlığı olarak ya da en azından temel birleştirici bir tema olarak kendini dayatmasının temel nedeni, zaman ve uzam bağlamında tanımlanmış felsefi bir kavram olmasıydı. Karşı karşıya kaldığım ikilem, önce bana basit bir tasarım sorunu gibi görünen durumun yöntemsel bir soruna dönüşmesinin sonucuydu. Joyce üzerine olan bölümde eşzamanlılığa zaten iki sayfa ayırmıştım. Eşzamanlılık üzerine

bir bölüm yazıp, o iki sayfayı da olduğu gibi bırakamazdım. Bu durumda ya kendimi tekrar etmiş olacaktım ya da Joyce üzerine tartışmamın temel maddelerini çıkaracaktım. Ne yapılmalıydı? Geleneksel disiplin ve türlerin yanı sıra eşzamanlılık gibi başlıklar altında birkaç tematik bölüme de yer vermeyi düşündüm. Ancak bu da tasarımı içinden çıkılmaz hale getirecek, ayrıca Joyce ile ilgili sorunu çözmeyecekti.

Kitabı, disiplinlere ve türlere göre değil de eşzamanlılık gibi kavramlara göre tasarlamaya daha sıcak bakmaya başladım; çünkü eşzamanlılık, zaman ve uzam için uygun bir felsefi alt başlık iken edebiyat değildi. Dahası, üzerine çalıştığım insanlar, özellikle telefonun, telsizin, sinemanın ortaya çıkmasından sonra, eşzamanlılığı kendi gündelik hayatlarında doğrudan deneyimlerken, edebiyatı deneyimlemiyorlardı. Kitapların okunması dolaysız bir deneyimdi ancak edebiyat değil. Edebiyat, belirli bir yazma biçiminin, araştırma alanının, üniversite bölümünün adı olabilirdi ancak insanların –zamansallıkla ilgili hızlı ve yavaş ya da uzamsallıkla ilgili yakın ve uzak gibi– açıkça ve doğrudan deneyimlediği bir şey değildi.

Kitabı, zaman ve uzam açısından felsefi anlamda daha tutarlı alt başlıklara göre bölümlere ayırma kararını vererek ikilemi çözdüm ama bu ancak yerine getirebileceğimden bile emin olamadığım bir görev üstlenmek demekti: Yüzyıllarca geriye giden kategorilere göre çözümlenmiş, adlandırılmış ve sınıflandırılmış materyalleri yeniden tematize etmeliydim. Kavramsal planlama için, disiplinleri ve türleri bir kenara bırakırken; hayatı düzenleyen ve kütüphaneler, kitapçılar, gazeteler, üniversite bölümleri, akademik seminerler ve disiplinlerin uzmanlık alanları aracılığıyla öğretilen, ayrıca kendi eğitimim boyunca okuduğum ve hâlâ araştırmalarımda kullandığım, öğrencilerime önerdiğim birçok etkileyici kültürel tarih çalışmasında yer alan ilkeleri terk ediyordum.

Yine de tüm kitabı zaman ve uzam ana alt başlıklarına göre yeniden düzenlemeye karar verdim. Ancak bunlar ne anlama geliyordu? Zaman için temel alt başlıkları geçmiş, şimdi ve gelecek olarak belirlemek görece kolaydı fakat uzam için bu çok

daha zordu. Belirli bir araştırmanın sonucunda biçim, mesafe ve yön alt başlıklarına karar verdim. Bununla beraber, her şeyi bu altı alt başlığa göre yeniden düzenlemeliydim ayrıca zamanın nitelikleri ve uzamın nitelikleri üzerine iki ana bölüme ek olarak, zaman ve uzam ana bölümlerinin arasına hız üzerine diğer bir ana bölüm ekledim. Temmuz Krizi ve Birinci Dünya Savaşı başlıklı iki sonuç bölümü aslında tek bir sonuç olarak tasarlanırken aynı zamanda yöntemim için bir sınama vakası olacaktı. Önceki dokuz tematik bölümde kullanılan kategori ve yorumların, ele aldığım dönemin sonuna rastlayan olgusal momentin çözümlenmesi, yorumlanması ve sınıflandırılması için de uygulanabilir olup olmadığını belirleyecekti. Bazı değerlendirmecilerin karşı çıktığı gibi, savaş öncesinde vuku bulan tüm zamansal ve uzamsal değişikliklerin Birinci Dünya Savaşı'na neden olduğunu öne sürmedim; aksine, savaş öncesi kültürel gelişmeleri anlamak için başvurduğum kavramsal yaklaşımın 1914 Temmuzu'ndaki diplomatik başarısızlığı ve izleyen savaşı anlamak için de uygulanabileceğini öne sürdüm. Aslında, savaş öncesi dönem kültürünün zaman ve uzam deneyimindeki bazı değişiklikler (örneğin, felsefe ve edebiyatta özel zamana atfedilen önemin giderek artması) savaş deneyiminin kendisiyle ciddi biçimde çelişir. Zira savaş deneyimi, zamansallıkları; harekât çizelgeleri ve savaş planlarının vahşi egemenliğinin etkisi altında kalan milyonlarca insanın özel zamanlarını tarihsel anlamda benzeri görülmemiş biçimde yok eder.

Bulguların tümünü gözden geçirdikçe, felsefi anlamda uyumlu alt başlıklar bulmam gerektiğini de anladım. Örneğin ilk bölümde, zamanın nitelikleri konusundaki üç tartışmanın ikili terimleri yer alır: Sayısı açısından (homojen ya da heterojen), dokusu açısından (parçacıklara ayrılmış ya da akışkan), yönü açısından (yönü değiştirilebilir ya da değiştirilemez). Nihayet bu alt başlıkların içinde, materyalleri geleneksel disiplinlere ve türlere göre bölüp araştırırken, her birinde de birer kişiye yer verdim.

Bu kapsamlı tematik bölümleme beni, herhangi bir örnek veya model olmaksızın, daha kesin düşünmeye zorladı ve bu ye-

ni tipolojide her bir araştırma adımı, nasıl yorumlanacağı ile birlikte atıldı. Öncelikle, henüz son haline getirilmemiş Joyce ve Proust bölümündeki materyalleri ayırarak, uygun oldukları bölümlere dağıttım. O sayfaları doğramak keyifliydi ama kaygı uyandıran bir yönü de vardı; kaynak materyallerin nasıl bölüneceğine ve gruplandırılacağına karar verme zorluğunun yanı sıra, bu gruplandırmaların tasnifinde de sorunlarla karşılaştım. Örneğin, eşzamanlılık nereye gidecekti? Modern eşzamanlılığı bir gerçekliğe dönüştüren telefon üzerinden anında elektronik iletişim şimdi, gelecek, hız, biçim ve mesafe deneyimlerini dönüştürmüştü; dolayısıyla da bu bölümlerin herhangi birine girebilirdi. Yeni eşzamanlılık anlayışının anlamı şuydu; örneğin, daha önce aynı mekânda bulunan kişilerin iletişimi ile sınırlı olan başka biriyle konuşma deneyimi, yeni telefonlar sayesinde, çok uzun mesafelerin ayırdığı kişiler arasında anında konuşmaları da kapsar hale geldi. Dolayısıyla, konuşma için "burada ve şu anda" anlamına gelen "şimdi" deneyimi uzamsal olarak genişleyerek çok uzaklardakilerle konuşmayı içerir hale gelirken; zamansal olarak genişleyerek, telefonun kullanılmaya başlamasından önce gerçekleştirilmesi çok uzun süren karşılıklı iletişimi şimdiye getiriyordu.[2] Sonuç olarak, eşzamanlılık bulgularını şimdi bölümüne yerleştirdim çünkü zamansallığın bu yönü ile dönüşümünü oldukça çarpıcı biçimde gösteriyordu. Ayrıca, *herhangi bir* bölüme yerleştirilmesi gerekiyordu.

İnsan deneyimi öğelerinin çözümlenmesi (parçalara ayırma), adlandırılması ve sınıflandırılması yöntemine ben "tematize etme" diyorum. Tematize etmenin bölümleri için, önceden düşünülmüş temalar (örneğin, geçmiş, şimdi ve gelecek) kullanılarak çözümleme kolaylaştırıldı. Böylelikle, çözümleme, adlandırma ve sınıflandırma göreceli olarak daha kolay ve aşağı yu-

2 David Harvey'in modernist ve post modernist zamanlarda "zaman-uzam sıkıştırması" yorumu tek yönlüdür. Yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri, nereden baktığınıza bağlı olarak, zaman ve uzamı sıkıştırmanın yanında genişletir de. Örneğin telefon, yaşanan mesafeyi azaltarak uzamı sıkıştırır ama başka bir bakış açısıyla, bireyin bir yerden diğerine uzamsal erişim mesafesini arttırarak, uzamı genişletir. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Londra, 1989, s. 260-307.

karı aynı zamanda ortaya çıktı. Diğer durumlarda tema adları, veriler kavramsal olarak ayrı kategoriler altında toplandıkça ortaya çıktı; örneğin, zamanın nitelikleri bölümünde alt-alt-başlıklar; sayı, doku ve yönseme, tarihsel bulguların çözümlenmesi sonucunda ortaya çıktı ve sonra sınıflandırılması mümkün oldu. *The Culture of Time and Space* kitabında bu birbiri ile ilişkili fonksiyonları uygulamam, araştırmanın bitmesinden sonra, tarif ettiğim kurgusal ikileme tepki olarak tamamlandı. Bu zor koşullar altında kültürel kayıtları yeniden tematize ederken, temaları saptamak için açıkça tanımlanmış ölçütlere sahip değildim. Sonraki, *The Culture of Love: Victorians to Moderns* (1992) kitabımda sarihleştirdiğim bu ölçütler, önceki kitabımın temalarını da örtük olarak belirlemişti.

Söz konusu ölçütler, temel insan deneyimi öğelerinin ayrışık, anlaşılır, birincil ve aksi olamayacak biçimde sıralanmış olmasıdır. Böylesi bir tipoloji için benim modelim Dmitri Mendeleev'in, dört ölçütü de tartışmasız biçimde karşılayan, Periyodik Kimyasal Elementler Tablosu oldu. Burada, evrende bulunan her bir madde atomu, tabloda tek bir kutu içinde yer alır; her atomun gideceği bir yer vardır; kategoriler gerçekten birincildir (atomaltı parçacıkları daha da birincildir); atom numaralarına göre dizilişleri aksi olamayacak biçimdedir. Bu çözümleme ve sıralamanın ikna edici niteliğinin diğer bir kanıtı, Mendeleev'in o sırada henüz keşfedilmemiş ve daha sonra keşfedilecek olan elementler için bazı kutuları boş bırakmış olmasıdır. Ancak insan deneyiminin tematize edilmesi maddenin atomlarını sınıflandırmaktan çok daha karmaşıktır ve bu nedenle de ben, zaman ve uzamın alt başlıkları konusunda, ölçütlerin herhangi birini tam anlamıyla karşılamaktan uzak kaldım. Her şey için bir yer bulmaya ve her şeyi doğru yere koymaya çalıştım; fakat çabalarım kısmen başarılı oldu.

Kitabımın giriş bölümünde, hız hariç diğer temalarımın ayrışık olduğunu öne sürmüştüm ancak bu iddia abartılıydı. Başarılmış bir şeyden ziyade bir hedefi yansıtıyordu. Geçmiş, şimdi ve gelecek deneyimleri bile, Henri Bergson'un 1890'larda inatla savunduğu gibi ve Heidegger'in 1927 tarihli *Being and Time*'da

öne sürdüğü gibi, iç içe geçer. Zamana dair bazı bulgular hiçbir yere uygun düşmüyordu. Örneğin kitabın dışında bıraktığım, J. M. E. McTaggart'ın "The Unreality of Time" (1908) başlıklı makalesi etrafında sürdürülen, zamanın gerçek mi yoksa gerçekdışı mı olduğu felsefi tartışması gibi. Diğer bulguların bazıları hemen her yere uygundu. Eşzamanlılıkta olduğu gibi. Ona yer bulma konusunda yaşadığım sorun, diğer birçok sınıflandırmada da tekrar etti. Bazıları daha çetin sorunlardı ama insan deneyimi parçalar halinde açıkça çözümlenemez. Sabitlenmiş kategorilerin sınırlarından taşma ve o sınırları belirsizleştirme eğilimi ağır basar. Öne sürebileceğim en güçlü iddia, bu ölçütleri karşılamaya çalışırken, zaman ve uzam deneyiminin birincil bazı yönlerinin ayrılıklarını keskinleştiren, kapsayıcı denilebilecek bir tipoloji geliştirdiğimdir. Tek kelimelik bölüm başlıklarım, zamansal ve uzamsal deneyimi, temel kavramsal alanı oluşturan bütünlüklü ve sınırları belli temalar içinde çözümleme çabamı yansıtmaktadır.

Dört ölçüt arasında, temaların aksi olamayacak şekilde sıralanması, özellikle iddialıdır. Bazı kültürel çalışmalar, genelden özele ya da halk kaynaklarından seçkin kaynaklarına gibi belirgin ilkeler çerçevesinde kurgulanmıştır. Diğer bazı çalışmalar üniversite bölümlerinin akademik ilgi alanları ya da farklı sınıfların kültürleri gibi sosyal modelleri izlemişlerdir. Bir kısmı da bölgelerin, şehirlerin, devletlerin ya da milletlerin kültürü uzamsal şemasını uygular; ancak neden sıralamayı böyle yaptıklarına dair ikna edici bir mantık ortaya koymazlar. Yani, önce işçi sınıfı sonra üst sınıf kültürü ya da önce kuzey sonra güney kültürü araştırması yaparken, sıralamanın niye öbür türlü değil de böyle olduğunu gerekçelendirmezler.

Tarih, ikna edici bir ilkeye doğası gereği sahiptir: Kronoloji. Tarihçiler kronolojinin sağladığı rahat çerçevenin dışına çıkarak tematik çözümlemeye yöneldiklerinde, bölümlerin sıralaması genellikle keyfi hale gelir. Çoğu tematik kültürel tarih çalışmasında, örneğin neden Üçüncü Bölüm'ün Dördüncü Bölüm'ü izlediği ve tersi olmadığı açıklanmaz. Benim kitabımdaysa şimdi başlıklı bir bölümü neden gelecek başlıklı bir başka-

sının izlediğine dair açık bir gerekçe sunmamam haklı olarak eleştirilebilir. Bu karar sezgiseldir ve zamanın boyutlarının, genellikle sorgulanmadan geçmiş, şimdi ve gelecek olarak sıralanması alışkanlığını izler. Ancak Üçüncü Bölüm ve Dördüncü Bölüm içeriklerini, deneyim kurma –ki bu, deneyim üretmede geleceğin şimdiden daha önemli olduğu; zira gelecek odaklı, amaca yönelik deneyim dürtüsünün, geçmiş ile gelecek arasında, şimdi momentindeki kısa zamansal konumlarına kıyasla çok daha anlamlı eylemler doğurduğu iddiasına dayanır– konusundaki önemlerine binaen tersine sıralayabilirdim.

Aslında, zaman konulu bölümleri neden kronolojiye göre sıraladığımı gerekçelendirmedim, ayrıca uzamla ilgili bölümler için de bir gerekçem yok. Yine de, keskin çizgilerle tematize etmeye odaklanmam, sürdürmesi ne kadar zor olursa olsun, akılcı bir sıralamaya verdiğim önemi gösteriyor. Tek kelimelik bölüm başlıklarım, sınırları belli bölüm konularını görmeyi ve sıralanışlarının olası gerekçelerini düşünmeyi kolaylaştırıyor. Aynı zamanda, eğer durum böyleyse, herhangi bir sıralamanın akılcı olamayacağını da görmek kolaylaşıyor.

Tematik çözümlemenin zayıf ve güçlü yönleri var. En belirgin zayıflığı, tekil insan hayatlarının veya tekil felsefe ve edebiyat çalışmalarının bildik kurulu birimlerini parçalara ayırmasıdır. Biyografiler, doğum, çocukluk, olgunluk ve ölüm sıralamasıyla, ikna edici ve anlaşılması kolay bir kurgusal çerçeveye sahiptir. Tıpkı, başı, ortası, sonu olan bir roman ya da mantıklı bir argüman çevresinde kurgulanmış felsefi bir çalışma gibi. Tematik çözümleme, böylesi ikna edici şemalarla kurgulanamaz; bunun yerine, biyografilerin, edebî konuların ve argümanların kolayca görülür birimlerini parçalayan çözümleme ilkelerine dayanmalıdır. Yazarın görevi, bu parçalamayı başka ikna edici gerekçelere dayandırmak ve sonra bu parçalardan bir bütünlük yaratmaktır. Ancak yine de, en dikkatle yapılmış tematik bölümlemelerde bile, özensiz çözümlemelere, öğelerin adlandırılmasında muğlaklıklara, tamamlanmamış ve üst üste binen sınıflandırmalara ve keyfi sıralamalara rastlanır.

İlgili diğer bir sorun ise şudur; tematik çözümleme bir fel-

sefeci ya da yazarın diğeri üzerine dolaysız tarihsel etkisinin (Platon'un Nietzsche veya Balzac'ın Zola üzerindeki etkisi gibi) izlenmesini kesintiye uğratır. Geleneksel açıklama tarzları, özellikle etkilenen felsefeci ya da yazarın bunu onaylamasıyla güç kazansa da, tarihsel argümanın genellemeci niteliğini özele doğru kaydırarak onu etkisizleştirir. Kişisel hayatın veya iş bütünlüğünün güçlü tekilliği, kendi üzerinde temellenen argümanın genellemeci niteliğini zayıflatır. Genel entelektüel tarihler, dolaysız kişisel etkilerin belirlediği bir dizi entelektüel biyografiden kaynaklanabilir; fakat böylesi çalışmaların bedeli, tekil düşünürlerin bilinçli zihinsel bağlantılarının gücü adına, kapsayıcı çözümsel şemanın zayıflatılması olacaktır.

Tematik çözümlemenin güçlü yönü ise görünürde farklı kültürel bulguların tümlenmesini mümkün kılması ayrıca farklı toplumlar ya da tarihsel dönemler arasında kıyaslamaları kolaylaştırmasıdır. "Tümlenme" (*integration*) kelimesinin kullanımı kolay olsa da tümlenmenin başarılması zordur, zira insan deneyimi son derece çeşitli ve karmaşıktır. Bireylerin yanı sıra milletler ve kültürler de kolaylıkla kıyaslanamayacak benzeşmeyen veçhelere sahiptir; tarihçiler bu veçhelerden birleşik bütünler çıkarmalıdırlar. Bir kültüre ait temel öğelerin titiz tematik çözümlemesi, bu öğelerin bireysel hayat hikâyelerinin baskın kurgusal şemalarında gömülü kaldığı ya da akademik disiplinlerin veya sanat türlerinin kategorilerine göre kısmen tematize edildiği durumlara kıyasla, her bir öğenin tümlenmesinin daha kapsamlı olmasını mümkün kılar. Proust ve Joyce, telefon ya da film teknolojileri ile ilişkilendirilebilir; ancak çalışmalarındaki hangi belirgin veçhenin söz konusu teknolojilerin hangi belirgin veçhesiyle ilişkili olduğu çözümlenmeden, bu tür gruplandırmalar zorlama eşleştirmeler olmanın ötesine geçemez. Potansiyel olarak benzeşmeyen böylesi kaynakların daha derin ve sıkı tümlenmesini inandırıcı kılacak olan, her birini sınırları belli alt-temalara ayırmaktır.

Bu kitap boyunca "temel", "asli", "tarih üstü", "evrensel", "zorunlu" ve "özsel" kelimelerini dönüşümlü kullandım. Her birinin farklı yan anlamları var, fakat hepsi de insan deneyi-

minin evrensel zeminine atıfta bulunuyor. Bu terimleri kullanış biçimimi açıklamak için "öz" üzerine odaklandım. İzleyen açımlamada kavramı, öz ve rastlantı arasındaki ayrımda olduğu gibi, daha titizlikle ele alacağım. Ancak kavramı bu kitapta kullanımım derecelidir; zaman ve uzamın az çok özsel (ya da tarih üstü) öğeleri ile Batı kültürüne ait, içinde vücut buldukları az çok rastlantısal (ya da tarihsel) tarzları birbirinden ayırdım. Bu önsözde, kısa tutmak amacıyla, temel başlıklarıma değinirken "özsel" ifadesini kullanacağım; ancak bununla kast ettiğim "olabildiğince özseldir."

Herhangi bir şeyin tarihsel olduğu saptamasını yapabilmek için onun tarih üstü temelleri belirlenmelidir ve eğer böyle bir çözümleme insan deneyiminin özsel yönlerinin değerlendirildiği bir temelde kök buluyorsa daha keskin olacaktır. Tarihçiler özlere hep şüpheyle yaklaşma eğilimindedirler, zira bunlar tarih dışılığın belirtisidir; fakat tarihsel olarak neyin değişmediğini anlayarak neyin değiştiğini daha açık hale getirmek önemlidir. Örneğin, olağan insan varoluşunun özsel yönlerinden biri, kişinin iki gözü ve stereoskopik bir görüşü olmasıdır. Bireylerin ne kadar iyi gördüğü, ne gördüğü ve gördüklerinin içeriğini nasıl yorumladığı kişiden kişiye farklıdır ve bu farklılıklar bir ömür boyunca da değişir. Görüşün rastlantısal yönlerinin söz konusu farklılıkları, bu kitabın konusu olan zaman ve uzamın tarihsel tarzlarının rastlantısal yönleriyle benzeşir. Kişinin görüşünün bu benzersiz tekilliğini (yani tarihselliğini) anlayabilmek için olağan görüşün özünü açıkça anlamak gerekir. Böylesi bir anlamanın yokluğunda, kişi tam anlamıyla göremez ama bunun farkına da varamaz. Göz doktorlarının, kişinin görme duyusunda neyin benzersiz (diğer bir deyişle rastlantısal) olduğunu ve nelerin buna yol açtığını (doğuştan gelen kusurlar, kazalar, hastalıklar ya da yaşlılık) teşhis edebilmeleri için, gözün anatomisinin ve fizyolojisinin, ayrıca olağan insan görüşü standardının özünü bilmesini bekleriz. Ben, (farklı görüş sorunlarına dair kesin teşhislere benzer biçimde) tarihçilerin de insan deneyimi üzerine daha keskin yorumlar yapabileceğini öne sürüyorum; eğer bu deneyimin tarih üstü, özsel temellerini dikkate alırlarsa.

Bu öz, görme duyusu gibi statik bir koşul olmak zorunda değildir, aynı zamanda, açlığın doyurulması ya da ergenlik çağından geçmek gibi dinamik fiziksel bir süreç de olabilir. Zihinsel ve duygusal hayatın özleri, dil öğrenme ya da en yoğun olarak aşk ile yaşanan ayırma (veya rastlaşma) deneyimlerini içerebilir. Toplumsal ve tarihî bir olgu için olası özler; varlığını sürdürmek için çalışmak, toplumsal hiyerarşilerin oluşturulması ve başkaları üzerinde iktidar sahibi olmak olabilir. Cinsiyet araştırmaları, birbirinden farklı üretken anatomilerin ve fizyolojilerin, ayrıca cinsiyetleri evrensel olarak bölen –eğer böyle bir şey varsa– bilişsel ve duygusal özelliklerin dayattığı cinsler arası farklı özler üzerinde temellenir. Bu sonraki daha karmaşık örnekler, özsellik üzerine argümanları en uç noktaya taşır; ancak toplumsal ve tarihsel değişime dair rastlantısal gelişmeler üzerinden bir ölçüde özsel temelleri çözümleme çabası verimli olacaktır. Cinsiyet araştırmalarına temel teşkil eden en merkezî ayrım, klasik doğal-eğitsel tartışmasındaki bildik özsel-rastlantısal ayrımının cinsel yönüdür.

Öz ve rastlantı arasında böylesi ayrımlar yapılmadığında, kültür tarihçilerinin deneyimin tarih üstü yönlerine tarihsellik atfetmeleri muhtemeldir. Örneğin, insanın toplumsal varoluşunun, tipik olarak tarihsel ve kültürel yönleriyle bir araya getirilen özsel öğelerinden biri yabancılaşmadır. Yabancılaşmanın, insan varoluşunun özsel vasfı olmasının nedeni hiç kimsenin diğer biriyle tamamen aynı biçimde düşünmemesidir. Diğerleri, bir ölçüde, deneyimsel derin bir bölünmenin karşı tarafında yerolurlar. Bu durum kendisini kültürel ve tarihsel tarzlarda farklılıklarla ortaya koyarken, bireysel kavgalardan devrimlere ve savaşlara kadar geniş bir eksende birbirini izleyen çeşitli yanlış anlama ve çelişkiler yaşır. Yabancılaşmayı kapitalizm ve modern şehirler yaratmamıştır; belirli yabancılaşma tarzlarını barındırmalarının nedeni insanların özsel ve asli anlamda toplumsal yapı içinde yalıtılmış benlikler olmalarıdır. Karl Marx'ın kapitalist toplumda yabancılaşma çözümlemesinin ya da Franz Kafka'nın modern bürokratik toplumda yabancılaşmayı betimleyişinin tarihsel yorumu, eğer özsel insan yabancılaşması-

nı, 19. yüzyıl sanayi şehirlerinin veya 20. yüzyıl Prag'ının rastlantısal (başka bir deyişle, tarihsel) tarzlarından ayırmayı denemezse eksik kalır.

Çağdaş eleştiri kuramının, özellikle de post-modernizmin hamlelerinden biri tüm özleri veya evrenselleri reddetmesidir. Bu konuda post-modernler haliyle çok ileri giderler. Mantıksız bir biçimde, özsel olduğu öne sürülenin genellikle öyle olmadığı noktasından, bu kategorinin tümüyle yok edilmesi noktasına geçerler. Bizi, neyin özsel olduğu konusuna daha fazla titizlik göstermemiz konusunda haklı olarak uyarırlar fakat deneyimi onsuz anlamlandırmanın nasıl mümkün olacağını göstermezler. Hastalar, azalan görme duyularını kıyaslayabilecekleri özsel bir normal görüşü bilmek isterler. Tıpkı, tarih okurlarının kendi duyguları ve bilişsel yetenekleri ile kıyaslayarak geçmişin deneyimini anlamlandırmaya çalışmaları gibi. Eğer insan deneyimi kültürel ve tarihsel anlamda tümüyle değişken olsaydı, sadece geçmişi değil, post-modernistlerin kuramları da dâhil olmak üzere başkaları hakkında herhangi bir şeyi anlamamız da mümkün olmazdı. Dostoyevsky'nin idam mangası karşısındaki deneyimi için, evrensel ölüm korkusu duygusuna başvururuz; her ne kadar, en ilkel haliyle ölüm korkusu, farklı toplumsal pratikler ve dinî inançlar tarafından tarihsel olarak önemli ölçüde biçimlendirilmiş olsa da.

Bu kitapta Husserl'ın zaman bilinci felsefesini ele almamın nedeni, üzerinde çalıştığım dönemde çıkmış olmasıdır. Ancak ayrıca onda, basit zamansal algıların özsel niteliklerinin ikna edici felsefesini de buldum ve bu, benim temel merkezî başlıkları saptamada fenomenolojiye bağlılığımı güçlendirdi. Husserl zamansal deneyimin özünü açımlarken, yedi notalı bir melodi dinlemede içkin olan zamansallığa odaklanıyordu. Bu deneyimi, sadece 20. yüzyıl felsefecileri için değil, genelde tüm insanlar için zorunlu bir şey olarak ele alıyordu. Algıyı ve tam-algıyı (*apperception*), geri-yönelimi (*retention*), anımsama (*recollection*) ve ileri-yönelimi (*protention*) kapsamlı olarak ele alışı, herhangi bir zamansal deneyimin bileşenleriyle ilgilidir. Benim kitabım, zaman ve uzamın böylesi özsel öğelerinin tarihsel bi-

çimlerini yorumlamaktadır; örneğin, bir alt-tema olarak geçmiş duygusu gibi. Geçmiş duygusu deneyimi olmaksızın insan olmanın mümkün olmadığını düşünüyorum ve bu nedenle, geçmiş duygusu özseldir.

Farklı kültürlerden insanların geçmiş için bir ifadeleri olmayabilir, onu deneyimlediklerinin bilincine sahip olmayabilirler ve geçmişe dair farklı düşünceleri olabilir; ancak belli bir tarzını deneyimlemeleri gerekir. Geçmişi nasıl deneyimledikleri bugün nasıl davrandıklarını belirler; çocuk yetiştirmek ve gelecek kurmaktan, bir işgal planı yapmak ve ölüme hazırlanmaya kadar, gelecek için her şeyi yapılandırmaya onları hazırlar.

Zaman ve uzamın bu alt-başlıklarının tarihsel biçimleri ile ilgili benim yorumum, rastlantısal olanla özsel olan, tarihsel olanla tarih-üstü olan arasında süregiden ayrışma üzerinde temellenir. Söz konusu ayrışma süreci, şu örnekle gösterilebilir: 1914 yılında Almanya'nın Belçika'yı işgali, Almanların genel işgalciliğine göre daha rastlantısal ve daha az özseldir. Buna karşılık, her ikisi de, insan varoluşu için –artan özsellik sıralamasına göre– işgalden, sınırları aşarak seyahat etmekten, genel anlamıyla seyahat etmekten, uzamda hareket etmekten, ki bu uzamın üç alt-öğesinden biri olan özsel alt-öğe mesafeyi de içerir ve kitabımda bir bölümün odağıdır, daha rastlantısal ve daha az özseldir.

Bu tür ayrımsal çözümleme, rastlantıların (örneğin, Almanya'nın Belçika'yı işgali) tarihini bir zemine, insan deneyiminde karşılık gelen özsel öğelere –bu durumda mesafe ve onun yaşanma tarzları olan yakın ve uzak– dayandırmak için gereklidir. Neyin yakın ve neyin uzak olduğu, farklı seyahat ve iletişim teknolojilerine göre tarihsel anlamda değişir; fakat bu tür çiftlenmiş uzamsal kavramlar insanın varoluşsal özünün parçasıdır, *zira bunların herhangi* bir türünü deneyimlemeden insan olmak mümkün değildir.

Benim çalışmam, rastlantısalın kuruluşunda deneyimin özsel yönlerinin rolünü gösteriyor. Tarihsel olarak değişene "rastlantısal" derken kast ettiğim, beklenmedik olması değil. Almanya'nın Belçika'yı işgali beklenmedik değildi; ama olmayabilece-

ği ve insan olmanın kaçınılmaz bir sonucu olmaması anlamında, tarihsel bir rastlantıydı. Buna karşın, yakın ve uzağı, aynı zamanda geçmiş ve geleceği, zaman ve uzamın diğer özsel öğeleriyle birlikte zorunlu olarak deneyimleriz. Benim yaklaşımımın, tarihsel kaydın farklı yönlerinin tümlenmesi için ortak bir temel ortaya koyması, üç ana nedenle mümkün oluyor: Deneyimin bir ölçüde özsel öğelerine odaklandım ki bunlar bir ölçüde evrenseldi; bu öğeleri en basit alt-öğelerine indirgedim; bu öğeleri kültürel ölçekte tümleyebilmek için genel yorumsal bir dil kullandım.

Her ne kadar yöntemim tarihsel yorumları bu tür çözümlemelere dayandırmayı içerse de, özsel olarak belirlediklerimin, tarihsel veya kültürel olarak değişken olabilecekleri ihtimaline –kitabım baskıya girdikten sonra Benjamin Lee Whorf'u okuduğumda olduğu gibi– açık kapı bıraktım. O, farklı kültürlerin zamanı bütünüyle farklı yollarla deneyimlediğini savlıyordu. Bu kültürler, evrensel bir deneyim için farklı kelimeler kullanmakla kalmıyor ama aynı zamanda, zamanı fiilen farklı yollarla deneyimliyorlardı ve bu daha sonra dile yansıyordu. Hopi dilinde soyut zaman kavramına en çok yaklaşan kelime, yaklaşık olarak "sonra gelmek" gibi bir şeydi. Hopi dilinde, "'zaman', 'geçmiş', 'şimdi' ya da 'gelecek' ya da 'ebedi' ya da 'sürekli' kelimelerine karşılık gelebilecek kelime, gramatik biçim, yapı veya ifade yoktu." İnsanlarda ve şeylerde içkin olan dinamik süreçlerden bağımsız olarak, genel zaman içinde, boş uzamda daimi hareket nosyonuna karşılık gelen bir kelime; dolayısıyla da kavramlaştırma yoktur. Whorf'un düşüncesine göre Hopi'nin fiilî zaman deneyimi bizden farklıdır. Soyut zamana karşılık Hopi'de iki temel kategori vardır ve bunlar kabaca *nesnele* ve *öznele* eştir. Nesnel, yaklaşık olarak İngilizcede hem şimdiki hem de geçmiş zamana tekabül eder. Öznel ise, İngilizcedeki gelecek betimlemesine karşılık gelir; ancak aynı zamanda, insanların zihninde ve kalbinde olduğu gibi hayvanlarda, bitkilerde ve şeylerde de varolandır. Akademisyenler Whorf'u ya da bilinen adıyla "Sapir-Whorf hipotezi"ni sorgularken, zamana yaklaşım biçimlerindeki bu farklılıkların gerçekten de-

neyimsel olmadığını, dilin yanlış tercümesinin veya yorumlanmasının sonucu olduğunu savundular. Yine de Whorf'un yazıları, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak beliren deneyimin görünürde en evrensel temellerinin bile tarihsel ve kültürel anlamda değişken olabileceğine açık kapı bırakmamız gerektiğini bize hatırlatmaktadır.[3]

Teknolojinin rolüne dair değerlendirmem de yazdığım sırada ve daha sonra değişti. Teknoloji, kültürel değişimi açıklamada ikna edici bir yol gösterir. 1876 yılında telefonun icat edilmesinden önce, uzak mesafedeki birisiyle doğrudan konuşmak mümkün değildi. Daha sonra mümkün oldu. Yeni düşünceler, bu kadar kesin bir tarihsel momentte ya da böylesine somut biçimde, bu kadar çok sayıda insanı etkilemez. Kültür tarihçileri, kesin bir başlangıç günü ve açık maddi belirtileri olmayan romantizm ve realizm gibi akışkan kavramların tedrici değişimini açıklayabilmek için uğraş verirler. Telefon gibi teknolojiler için böylesi sorunlar yoktur. Tarihi göreceli olarak daha kesin bir başlangıç noktasında etkilemeye başlarlar ve elle tutulur ya da dokunulabilirdirler. Birçok modernist klasik eserin yaptığı gibi sadece sınırlı özel bir okuru değil, yığınları etkilerler. Yaşamın ve düşüncenin özsel yönlerine odaklanarak, benim fenomenolojik yaklaşımım, bu maddi nesnelerin tarihsel anlamlarına dair yorumların tümlenmesi için bir yol sunar. Bunu yaparken, edebiyat ve resimde zaman ve uzam gibi soyut kavramlar kullanarak, yaşam ve düşüncenin kavramsal temellerini bir dönemin/çağın nasıl deneyimlediği üzerine genellemeleri belgelemeye çalışır.

Benim ilk düşüncem, birçok kültür tarihi çalışmasında olduğu gibi, teknolojiye ayrı bir bölüm ayırmaktı; fakat tüm bulguları zaman ve uzam alt-başlıklarına bağlamaya karar verince, bu *imkânsız hale geldi*. Joyce ve Proust üzerine ilk bölümü parçalara ayırdığım gibi, farklı teknoloji yorumlarının farklı yönlerini de parçalara ayırmak durumundaydım. Sonuç olarak, tekil teknolojiler çeşitli bölümlerde yer almaktadır. Örneğin, telefon çoğu bölümde yer alıyor; çünkü bu dönemin şim-

3 Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, 1956, s. 57 vd.

di, gelecek, hız, biçim ve yönü nasıl deneyimlediğini farklı biçimlerde şekillendirmesinin yanı sıra, Temmuz Krizi diplomasisini ve izleyen savaşı da hızlandırmıştır. Tek-nedenli teknolojik determinizmden (bir önceki cümledeki "şekillendirme" kelimesinin ima ettiği) kaçınma niyetimin göstergesi olarak, kitabın giriş bölümünde, teknolojinin katkısını abartarak tarihsel gelişimi açıklamanın ayartıcılığına –zira bu katkı zamansal özgünlük, açıkça görünürlük ve geniş bir etkiye sahiptir– karşı bir uyarı yer alır. Bu uyarıya rağmen, tarihsel olarak önemli bir rol oynadıkları her bölümün başına teknolojik gelişmeleri koymadan edemedim. Böyle yapmanın, onları başa koymanın ima ettiği; aynı zamanda hem birincil önemde oldukları ve hem de zaman ve uzamın o bölümün konusunu teşkil eden yönüne dair değişen düşünceler için maddi ve tarihsel anlamda özgül nedensel açıklama da sağlamalarıdır.

Kitabın birçok disiplinden ve sanat dalından akademisyenlerin ilgisini çekmesinin nedeni, sanırım, iki özsel kavrama ilişkin yaptığım değişen biçimler yorumudur. Zaman ve uzam her akademik disiplin için, hem zımnen hem de açıkça, asli kavramlardır. Kitap, edebiyat eleştirmenleri, felsefeciler, coğrafyacılar ve sosyologların yanı sıra; toplum, diplomasi, savaş, bilim, müzik ve resim tarihçileri tarafından da ilgiyle değerlendirildi. Bu alanlarda birçok ders için, ayrıca peyzaj mimari, şehir planlama, tüketici kültürü ve zaman antropolojisi gibi çok geniş bir alandaki farklı dersler için kaynak oldu. Bu geniş açılı ilgi, kitapta yer alan kültür-ölçekli genellemelerle tümleştirdiği kaynakların da genişliğinin yansımasıdır. Bu genellemelerin ikna ediciliği, bir ölçüde, giriş bölümünde ortaya koyduğum diğer bir yöntemsel düşüncenin (kavramsal mesafe) ürünüdür. Bir dönemin düşüncesine dair genellemelerin ikna ediciliği, onu destekleyen bulguların kaynakları arasındaki kavramsal mesafeyle orantılıdır. Bu cümlede "mesafe"yi, konu ve yöntem arasındaki farklılıkları ifade etmek için metaforik anlamda kullanıyorum. Zaman ve uzam üzerine odaklanmam sayesinde kaynaklarımın kavramsal çeşitliliği neredeyse sınırsız hale geldi; çünkü tüm insan deneyimleri, bu iki kavramın çevrelediği dört

boyut içinde yer alır. Dolayısıyla bu çalışma, edebiyat ve resim, felsefe ve bilim, psikiyatri ve sosyoloji, aydınlatma ve iklimlendirme, şehir planlama ve betonarme, telefonlar ve telsizler, filmler ve gazete röportajları, harekât çizelgeleri ve savaş planları alanlarındaki tarihsel gelişmelerin tümlenmesini mümkün kılmıştır. Hedef, bu bir araya getirmenin ikna edici olmasıdır.

Kültürel ölçekte genellemeler için en güçlü bağları, görüntüde birbirinden uzak kaynaklardan gelen yapısal ve işlevsel anlamda benzeş bulgu çiftlemeleri sağlar. En heyecan verici olan, kavramsal mesafenin çok uzak göründüğü durumlarda, bilinçli bir teşhis ve açık bir anlatımla bu köprüyü kurmaktır. Bir resim tarzı olarak Kübizm ile bir savaş teknolojisi ya da tekniği olan kamuflaj arasındaki bağıntı böyle bir durumdur. Her ikisi de görsel deneyim alanındaki nesnelerin kurucu değerini, arka planlarının yapısal görünüşlerine eşdeğer kılma temel uzamsal işlevini paylaşırlar.

Birinci Dünya Savaşı sırasında kamuflajı bulan, Fransız ressam Guirand de Scevola'dır. Kamuflajı, Birinci Dünya Savaşı Marne Muharebesi sırasında bir topçu birliğinde telefon operatörü olarak çalıştığı sırada düşünmüştür. Kitabımın ilk baskısında, nesnelerin, arka plandaki savaş alanının görüntüsüne karışmaları için "biçimlerini" ve "doğalarını" değiştirirken, nasıl kübist bir etkiye maruz kaldıklarına dair bir alıntıya yer verdim. O günden bugüne, bu keşfe dair daha fazla bulguya ulaştım. Telefonla karargâhın emirlerini cephedeki topçu birliğine aktardıktan birkaç dakika sonra birlik düşman ateşiyle vurulunca, Scevola birliğin düşman uçakları tarafından hedef alındığını keşfetti. Daha sonra şöyle yazacaktı: "O anda, önce belli belirsiz, daha sonra kesin bir biçimde kamuflaj düşüncesi doğdu. Sadece silahlarımızı değil, aynı zamanda onu kullanan insanları da gizlemenin pratik bir yolu olması gerektiğini düşündüm... İlk düşüncem, materyalin biçim ve rengini değiştirerek, onları görünmez yapamasam da daha az görünür hale getirmekti."[4] Bu sıra dışı alıntı, Scevola'nın yoğun savaş ko-

4 Guirand de Scevola, "Souvenirs du camouflage (1914-1918)", *La Revue*, Christmas, 1950, s. 719-720. Konuyla ilgili bu kaynak ve çok daha fazla bil-

şullarındaki durumunun deneyimsel sınırlarını aşan düşüncesiyle, sorunu çözmek için, yüksek kültürde vuku bulan yeni bir gelişmeyi yaratıcı bir biçimde uyarlamasıdır ve kültürel yorum sürecinin nasıl işlediğini belgeler. Topları, toprak rengine boyanmış tentelerin altına gizlemeyi düşünmüştür. Marshall Joffre bununla ilgilenmiş ve ekipmanların arka plana karışarak gizlenmesini sağlayan teknikler geliştirmek üzere, Fransız ordusunda ilk kamuflaj bölümünün kurulmasını desteklemiştir. Geliştirilen teknik, Picasso'nun, çevreleyen uzama ve kübist resimlerinin arka planına karışan şişeler ve kemanlar resmetmesine –tabii ki bambaşka nedenlerle– benzer.

Kültürel tarih çalışmalarında nedensel akışın yönü, genellikle teknolojiden kültüre doğrudur. Ancak, Kübizm ve kamuflaj söz konusu olduğunda bu durum tersine döner ve kübist resimden savaş teknolojisine doğrudur. Savaş gemilerinin kamuflaj desenlerine göre kübist tarzda boyanmasıyla da yine ters yönde akar. 1917 yılında Britanya Donanma Subayı ve ressam Norman Wilkinson, Fransız kamuflajcılardan ilham alarak bir yöntem buldu. Gemilerin yan cephelerini geometrik desenlerle boyadı ve böylelikle Alman denizaltı kaptanlarının periskop ile bakarak mesafe ve hız tayin etmelerini güçleştirdi. Diğer bir ressam, John Fergusson, böyle bir gemiyi resmetti (*Tersane, Portsmouth 1918*) ve bu resim, kitabın bu baskısının kapağında da yer alıyor. Ön plan bir geometrik şekiller kompozisyonu: Silindirik bir kap, yuvarlak kırmızı bir işaret, büyük bir çarkın pasta dilimi şeklinde bölümleri. Orta planda bir gemi başı ve arka planda başka bir kargo gemisinin birbirine yakın duruşu bir genişleme etkisi yaratıyor, çünkü pembe ve yeşil ile gölgelenmiş mavi, siyah ve beyaz kalın şekiller birbirine benziyor; bu şekiller de beyaz bulutlar ve su ile aynı renk mavi gökyüzü ile birleşiyor. Modern sanayi ve savaş durumunun kaba biçimleri, ilk bakışta sadece renkli şekiller kompozisyonu gibi görünüyor. Ön planda küçük bir tekne içinde görülen iki insan fi-

---

gi için Elizabeth Kahn Baldewics, "Les Camoufleurs: The Mobilization of Art and the Artist in Wartime France, 1914-1918", doktora tezi, California Üniversitesi, Los Angeles, 1980.

gürü ile arka planda iskelede dikilen diğer ikisi, görüntünün içinde kayboluyor; tıpkı siper harbi teçhizatının arasında insan figürlerinin kaybolması gibi. Bu kübist kompozisyonda, iskeledeki nesneleri ve gemileri, suyu ve gökyüzünü ve özellikle de insanları ayırt edebilmek için kısa bir yoğunlaşma süresi gerekiyor; kamuflaj adeta gizleme gücünü burada da sürdürüyor.

Bu imge, aynı zamanda, çok farklı faaliyet alanlarından, farklı ülkelerden ve hatırı sayılır ölçüde farklı dönemlerden gelen birçok insanın düşünce ve eylemlerini tümleyen kültür üzerine kapsamlı genellemelerin mümkün olduğunu da örnekliyor. İspanyol ressam Picasso'nun 1907 yılında Kübizm ile resimde gerçekleştirdiği atılımı; Fransız topçu subayı de Scevola'nın 1914 yılındaki savaş deneyimiyle, Britanya donanma subayı Wilkinson'un 1917 tarihli taktik buluşuyla ve İskoç ressam Fergusson'un 1918 tarihli eseriyle ilişkilendiriyor. Benzer biçimde, barış dönemi resmi ile savaş dönemi resmini, deniz kaptanlarının yetenekleriyle denizaltı subaylarınınkini ve Britanya limanlarının olağan faaliyetleriyle açık denizlerin ölüm kalım savaşlarını da birbirine bağlıyor.

Kübizm ile tüm kültürel kayıtlardaki gelişmeleri birbiri ile nasıl ilişkilendirdiğim korusundaki bu kısa özet, genel anlamıyla, yöntemim için bir model oluşturuyor. Önce, 1880-1918 yılları arasında uzamın nasıl anlaşıldığını ve deneyimlendiğini gösteren verilerle işe başladım. Bu veriler arasında, daha önce boş uzam kabul edilen ve benim adlandırmamla "pozitif-negatif uzam"ın pozitif işlevine dair yeni bir anlayış keşfettim. Fenomenoloji okumaları sayesinde biliyordum ki uzam kavramı ve çeşitli alt-kavramlar (biçim, mesafe ve yön) deneyimin özsel öğeleri olarak ele alınıyordu. Üzerinde çalıştığım dönemi ya da başka bir dönemi anlayabilmek için elzem olan bir temel özsel öğeler listesine *a priori* sahip değildim. Aslında böyle bir liste yok. Her temel öğeler listesi, ampirik bulguların incelenmesi sonucunda oluşturulmalıdır ve bu her projeye göre değişir – benim projemde tüm kültürel kayıt kaynaklarından kapsamlı bir seçki. Uzamsal alt temaları da içeren bir temel özseller listesinden, bu dönemle ilgili en iyi belgelenmiş ve en aydınlatı-

cı olanları seçtim. Neleri seçeceğime dair verdiğim karar sezgiseldi ve kuramsal fenomenoloji, fenomenolojik psikiyatri, tarihsel veriler arasında gidip gelerek yaptığım okumalara dayanıyordu. Ana başlık olarak pozitif-negatif uzamı tespit edip, özgün tarihsel biçimini saptadıktan sonra, Kübizm ve diğer kültürel boyutların, asli işlevlerde ona nasıl paralellik kazandırdığını yorumlamaya giriştim. Bunları, geçmişte negatif ya da yokluk olarak görülenin bir parçası olan yeni pozitifler anlayışının bir dizi benzeş kültürel dışavurumu olarak Altıncı Bölüm'de inceledim. Kübizm için geçmişteki negatifler, sanat tarihçilerinin "negatif uzam" olarak adlandırdığı arka plan ve nesneleri çevreleyen uzamdı. Daha sonra, Kübizmde imgenin bu yönleriyle yeni pozitif kurucu işlevi ile mimaride açık uzamın yeni kurucu rolünü; heykeli çevreleyen boş uzamı; şiirin beyaz kâğıdını; Amerika sınırlarındaki boş toprakları; müzikteki sessizliği; ayrıca, biraz esnek bir yorumla, genişleyen demokratik seçmen kitlesinin oluşturduğu yeni siyasal destek gruplarını ilişkilendirdim.

Bu yorumsal hamle, şüpheli bir yöntem olan analoji ile tartışmanın bir türevi olan benim izah tekniğimin kırılganlığını gösteriyor. Aslında ben metafor ve analojiyi, özellikle uzak kaynaklardan gelen materyalleri ilişkilendirmek ve ayrıca yorumlarımı, akademik disiplinlerin katı sınırlamaları ile bulgu ve tartışma için öne sürdükleri zorlama koşulların ötesine taşıyabilmek için kullandım. Ancak böylesi bağlantıları, dünyayı nasıl deneyimlediklerini betimlerken, en geniş vizyona, zihinsel derinlik ve cesarete, ayrıca en yüksek düzeyde yeteneğe sahip, önde gelen sanatçı ve entelektüellerin kurduğuna kani oldum. Eğer var olan belgeler, bilinçli bir şekilde kabul edilen nedensel etkilerle böylesi bağlantıları desteklemiyorsa –Kübizm ile kamuflaj arasında tespit ettiğim gibi– bağlantıları, makul olanın sınırlarına kadar götürmeyi göze almak gerekir; zira insan bilinci, çok geniş ve genellikle izi sürülemez deneyim uzantılarına yayılır. Bu etkiler bazen bilinçli ve açık, bazen de bilinçdışı ve gizlidir ve bazen de kesinlikle reddedilirler.[5] Daha

5 Picasso'nun bu tür bağlantıları nasıl reddettiği konusunda bkz. 6. Bölüm.

çok metafor ve analojiyle bu bağlantıların saptanması, benim yöntemimin açık ucunu oluşturur. Bunların hepsinin, bilinçli nedensel bağlantılar olarak başarıya ulaşmasını beklemiyorum; fakat benim Kübizm ile kamuflaj arasında bulduğum türden bağlantıların keşfedilmesini mümkün kılarlar ve insan deneyiminin geleneksel bölümlenmelerini çapraz kesen asli değişimlere işaret ederler.

Bu türden özsel tarihsel gelişmelerin yeniden yapılandırılması, zamansal olarak eşzamanlı, uzamsal olarak yakın ve nedensel olarak ilişkilendirilmiş fenomenlerle sınırlandırılamaz. Eğer öylesine sınırlı olsalardı, yeniden yapılandırılmaları kopuk kopuk ve tutarlılıktan yoksun olurdu. Kültürel tarihçinin en büyük yöntemsel sorunlarından biri, genellikle en açık ve en bilindik olan, açıkça belgelenmiş ve nedensel olarak ilişkilendirilmiş fenomenlerin ötesine nasıl geçileceğidir. Ben, felsefi çözümlemeye, betimlemeye ve yorumlamaya titizlikle bağlı kalarak, daha ilerisine nasıl geçileceğine dair bir yol önerdim. Bu yöntemler esas olarak en basit algısal insan deneyimi için geliştirilmiş olsa da, benim bu kitapta çözmeye çalıştığıma benzer karmaşık insan deneyimleri konusunda daha geniş tarihsel genellemeler yapmaya da uyarlanabilir.

Bu kitap, modernizm üzerine birçok derste kaynak olarak gösterildi. Belli bir çağın kültürünü tanımlamak için bir kelimeye ihtiyaç duyulmasını saygıyla karşılıyorum ancak kitapta "modernizm" kelimesiri kullanmaktan kaçındım; zira benim kullandığım zaman ve uzam tarzlarına dayalı tematik şemanın bir parçası değil, ayrıca hem dönemselleştirme hem de içeriğe dair karışıklığa davetiye çıkarıyor. Kelime, Rönesans'tan değilse de Descartes'tan beri vuku bulan felsefi gelişmelere gönderme yaparken, sanayileşme ve kentleşmeyi ifade eden *modernleşme* ile ayrıca her iki gelişmenin karışımını ifade eden *modernlik* ile karıştırılıyor. Son yıllarda tartışma, postmodernizm ile karşılaştırmanın, yorumcuları modernizmin ne olduğu ve ne zaman başladığı sorularının yanı sıra kendisinden sonra gelenle farklılıkları ve kültürel hegemonyasının ne zaman ve neden bittiği sorularını yanıtlamaya zorlaması ile daha da karma-

şık hale geldi. Benim yaklaşımım, modernizm ve postmodernizmi ayrık kavramlar değil; ama belirli akademik disiplin ve sanat türlerinin yanı sıra ulaşım ve iletişim ile ilgili yeni toplumsal formasyon ve teknolojilerde vuku bulan yeni gelişme ve baskıların tetiklediği kademeli bir hareketlenmenin aşamaları olarak görmeme yol açtı.

Kitabı yazdığım günden bugüne modernizm yorumları, felsefî, sanatsal, edebî ve bilimsel gelişmelere odaklandı. Bazıları bu alanların her biri içindeki gelişmelere yoğunlaşırken diğerleri hepsini birden kesen gelişmeleri saptadılar.[6] Benim yaklaşımım, disiplinleri ve türleri kesen yorumları belli bir derinlik, genişlik ve somutlukta birleştirecek bir yol gösteriyor. Yorumsal çerçevesi, deneyimin en temel boyutlarına göre kurulması bakımından, geleneksel disiplin ve türlere kıyasla çok daha derindir. Geleneksel bölümlenmelere göre daha geniş bir kavrayışa izin verir çünkü zaman ve uzam tüm deneyimlere zemin sağlamanın yanında, belirli sanat türleri ve akademik disiplinlerin sınırlı çerçevelerinin içinde başarılabilecek olandan çok daha geniş bir kültürel ürün yelpazesinin tümlenmesini mümkün kılar. Son olarak, zaman ve uzam kavramlaştırmalarında ve deneyimlerinde meydana gelen değişikliklerin nasıl şekillendiğini ya da teknoloji tarafından öne çıkarıldığını göstererek, bu dönemin kültürünü yorumlamak veya kısmen açıklamak için somut bir zemin sunar.

Kitap, 1983 yılında ilk baskı için matbaaya gittiğinde, uzmanların nokta eleştirilerine kendimi hazırladım. Onların, kitaptaki dizine yönelerek kendi uzmanlıklarına giren entelektü-

---

6 Christopher Butler, edebiyat, müzik ve resimde ortak özellikler saptarken (zıt sanatsal teknikler, uzlaşmacı dilin terk edilmesi ve kentsel sahneye odaklanmak gibi), William Everdell için modernizm, özgöndergelik, öznellik, çoklu perspektif, istatistiksel yaklaşım ve süreksizliği içeriyordu. Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, 1994; William R. Everdell, *The First Moderns: The Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago, 1997. Diğer disiplinler üstü çalışmalar ve tür çalışmaları: Thomas Vargish ve Delo E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven, 1999; Ronald Schleifer, *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture 1880-1930*, Cambridge, 2000.

el ya da sanatçıyı bulacaklarını ve eleştirilerini onları ele alışımdaki bir ihmal, basitlik ya da hata üzerinde yoğunlaştıracaklarını bekliyordum. Beklentilerimin aksine, uzmanlar karşılaştığım zorlukları genellikle anlayışla karşıladılar ve yaptığım genellemeleri beğendiler. En lehte tepkiler, kitabımın gösterdiği dört şey üzerinde toplanıyordu: Zaman ve uzam gibi görünüşte soyut kavramların zengin bir somut tarihi vardı, kavramsal ağ çalışmam (*gridwork*) geniş ölçekli disiplinler arası bir sentezi mümkün kılmıştı; zaman ve uzam deneyimlerini teknoloji şekillendiriyordu ve son olarak, savaş öncesi döneme dair zaman ve uzam yorumum, 1914 diplomatik Temmuz Krizi ve Birinci Dünya Savaşı muharebeleri gibi somut gelişmeleri ele almak için bir yol öneriyordu. Kitabı değerlendirenler nadiren tematik çözümlememe ya da fenomenolojik yorumuma değindiler ancak yine de onların ilgisini çeken konuların da bu özelliklerin ürünü olduğunu düşünüyorum.

Bazı eleştirmenler, kültür tarihçilerinin çok iyi bildiği nedenlerle genellemelerimi eleştirdiler. Bunların arasında en zorlu olanı, özlerin reddiydi. Bu kuşkucu bombardımana rağmen insan varoluşunun, tarihsel ve kültürel tarzlar içinde kaynaşık, özsel yönleri olduğuna inanmayı sürdürüyorum. Aksi takdirde, farklı yer ve zamanlardan insanlar bir yana, birbirimiz hakkında herhangi bir şeyi nasıl anlayabilirdik? Bir çağın kültürüne dair inandırıcı genellemeler mümkündür ve insan deneyiminin, tüm insanlar ve zamanlar için asli olan öğelerine dayanmalıdır. Ancak bu yolla kültürel farklılıkları ve aralarındaki tarihsel değişimleri kıyaslamak ve dolayısıyla da anlamak olasıdır. Elinizdeki araştırmanın, bu amaca ulaşmak için sunduğu çözümsel ve yorumsal araçlar, Batı kültürünün en hareketli dönemlerinden biri üzerinde uygulanmıştır.

Giriş

1880'lerden Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar, teknoloji ve kültürde bir dizi kapsamlı değişiklik, zaman ve uzam düşüncesinde ve deneyimlenmesinde, farklı ve yeni tarzlar yarattı. Telefon, telsiz telgraf, X-ışınları, sinema, bisiklet, otomobil ve uçağı da kapsayan teknolojik yenilikler, bu yön değişikliğinin maddi temelini oluşturdu; bilinç akışı romanı, psikanaliz, Kübizm ve görecelilik kuramı gibi bağımsız kültürel gelişmeler, bilinci doğrudan şekillendirdi. Sonuç, yaşam ve düşüncenin boyutlarındaki dönüşüm oldu. Bu kitap, o yıllarda Avrupalılar ile Amerikalıların, zaman ve uzamı hangi yollardan düşündükleri ve deneyimledikleri üzerinedir.

Bu tür bir yorum tarzını kullanmayı akıl etmem, fenomenoloji yönelimli ve hastalarının zihinsel yaşamına da bu açıdan yaklaşan psikiyatrların çalışmalarını okumanın sonucudur. Hastalarının zamanı, uzamı, nedenselliği, maddeselliği ve diğer özsel kategorileri deneyimlemelerini anlamaya çalışırken, kategorik bir referans çerçevesi kullanırlar. 1933 yılında yayımlanan *Le Temps vécu* kitabında yer alan vaka araştırmalarıyla belgelenen, Fransız Psikiyatr Eugène Minkowski'nin çalışmaları özellikle yararlıdır. Minkowski bir yandan diğer kategorileri de keşfederken, ilgisi zaman üzerinde, özellikle hastaları-

nın geçmiş, şimdi ve geleceği nasıl deneyimledikleri üzerinde odaklanıyordu. Akut psikotik bozuklukları olan ve psikanalitik yöntemin beklediği gibi genetik ya da tarihsel olarak yaşamlarını yeniden kuramayan hastalarını anlamak için fenomenolojik yöntemi uyguladı. Yöntemi, özellikle psikotiklere uygundur, zira bu hastaların geçmiş kişiliğini, genellikle parçalanmış ve düzensiz olan fiilî patolojik kişiliği ile ilişkilendirmek mümkün değildir. Fenomenolojik yöntemin bu yönünü ben dolaylı olarak uyarladım; demiryolları seyahat tarifelerinin Dünya Saat Standardı'nın tesis edilmesine doğrudan gerek duyması ya da uzam anlayışının telefon ile birlikte hemen ve doğrudan değişmesi gibi zaman ve uzama dair değişen düşüncelerin kaynaklarını veya "nedenlerini" saptamak bu yolla mümkündü. Tüm çeşitliliğine rağmen bir çağın kültürü, psikotik birinin zihnine kıyasla, daha tutarlı bir bütünlük oluşturur. Ancak benim öncelikli amacım zaman ve uzamın deneyimlenmesindeki anlamlı değişiklikleri araştırmak ki bunlara, belirgin bir "neden" saptayamadıklarım da dahil. Telefonun neden icat edildiğini ya da neden bilinç akışı romanlarının ortaya çıktığını açıklamamam bu nedenledir.

Temel felsefi kategoriler olarak zaman ve uzam, genel kültür tarihi için özellikle uygun bir çerçeve sağlar; çünkü kapsayıcı, evrensel ve özseldir.

Tüm deneyimler zaman ve uzamın içinde yer aldığından, bu iki kategori kapsayıcı bir çerçeve sunar. Öyle ki bu çerçeve, Kübizm, eşzamanlı şiir ve kesik tempolu müzik ile buharlı gemi, gökdelen ve makineli tüfek gibi çok geniş bir yelpazede vuku bulan kültürel gelişmeleri kapsar. Böyle çeşitli kaynakları bir araya getirmenin yaratacağı karışıklıktan kaçınmak için, ilk dokuz bölümü oluşturan alt-başlıkların (Zamanın Doğası, *Geçmiş*, *Şimdi*, *Gelecek*, Hız, Uzamın Doğası, Biçim, Mesafe, Yön) her birinin özsel doğasına uygun materyalleri seçtim ve geçmiş dönemlerden anlamlı bir fark yaratan bu gelişmeleri vurguladım.

Alt-başlıklara ulaşmak için iki çizgiyi takip ettim: Zamanın üç türü (geçmiş, şimdi ve gelecek) felsefeden geliyordu ve Min-

kowski'nin kavramsal çerçevesinin bir bölümünü oluşturuyordu. Henri Bergson bile –ki o, zaman akışının üç ayrık parçaya bölünmesinin özsel olarak akışkan doğasını çarpıttığı konusunda ısrarlıydı– çözümlemesinde bu terimleri defalarca kullanıyordu. Bu zaman türleri, insanın tüm olası zaman deneyimleri için, doğal, ikna edici ve kapsayıcı alt-bölünmeler gibi görünüyor. Uzam için alt-başlıklar belirlemek daha zordu. Alan Henrikson ile yaptığım bir görüşmede, haritacıların, uçuş haritalarının gösterebileceği dört uzamsal boyut (şekil, alan, mesafe, yön) saptadıklarını öğrendim. Bu kategoriler, önceden karara bağladığım zaman kategorileri kadar kapsayıcı bir çerçeve sunuyordu. "Şekil" ve "alan"ı birleştirerek "biçim" yaptım ve zamanın doğası için olduğu gibi, uzamın doğası üzerine de giriş niteliğinde bir bölüm ekledim. Böylelikle kategorilerim çok geniş bir yelpazedeki insan faaliyetlerini kuşatıyordu ve birbirleriyle ayrışıktı – hıza dair materyaller hariç. Hızı ayrı bir bölümde ele aldım çünkü yüzyıl dönümünde çok fazla tartışılmıştı ve ilgili materyallerin sadece zamansal ya da sadece uzamsal olarak sınıflandırılması imkânsızdı. Ayrıca, zaman ve uzamın birleşme noktası olarak, aralarında doğal bir geçiş oluşturuyordu.

Tekrardan kaçınmak için tek bir külliyatı kitabın bölümlerine dağıttım. Örneğin Marcel Proust'un çalışmalarına, Zamanın Doğası, Geçmiş, Uzamın Doğası ve Mesafe bölümlerinde değiniliyor. Proust gibi önemli kişiler öylesine benzer biçimlerde yorumlandı ki; kültürel çevreye yaptığı katkı, bir kaya kadar ağır ve sabit hale geldi. Bu rutin yorumlarda çatlaklar açarak, külliyatın çeşitli bölümlerinden katkıları saptayıp, onlar üzerine kendi görüşlerimi bu kitabın bölümleri arasında dağıtarak yapmaya çalıştığım, yeni yüzeyler açığa çıkarmak; ayrıca zaman ve uzamın uygun, belirlenmiş türlerine bu katkıları bağlamaya çalışmaktır.

Başlıkların kapsayıcı genişliğini daha da iyi gösterebilmek için son iki bölümde, bu değişikliklerin diplomatik krizi ve Birinci Dünya Savaşı'nın fiilî muharebelerini nasıl şekillendirdiğini araştırıyorum. Bireyler zamanın akışından koparıldıkları-

nı hissettiklerinde, aşırı biçimde geçmişe bağlandıklarında, bugünde yalıtıldıklarında, geleceksiz olduklarında ya da bunlardan birine doğru savrulduklarında, birbirlerinden ayrı davranırlar. Uluslar da zamana karşı diğerlerinden farklı tutumlar sergiler. Örneğin, Avusturya-Macaristan'ın zamanlarının tükeniyor olduğuna inanması, Rusya'nın ise hâlâ zamanlarının olduğunu düşünmesi arasındaki çelişki çarpıcıdır ve diplomatik belgelerde defalarca kendini gösterir. Uzamsal deneyim de ulusal hatlar boyunca önemli ölçüde farklılaşır: Almanya gibi bazı ülkeler daha fazlasına ihtiyaçları olduğuna inanır; Avusturya-Macaristan ise sahip olduğu uzamın fazlasıyla heterojen ve parçalanmış olduğunu düşünür. Rusya ise, ülke olarak uzamsal sınırsızlığa sahip görülür (ve bundan korkulur). Final bölümleri, bu soyut felsefi kategorilerin ele alınışında ve deneyimlenmesinde meydana gelen değişikliklerin, somut tarihsel durumda nasıl tecelli ettiğini resmeder. Dolayısıyla, zaman ve uzam kategorilerinin sağladığı kapsayıcı kuramsal çerçeve sadece kültürel spektrum boyunca birçok alanın tümlenmesine izin vermekle kalmaz; fakat aynı zamanda "yüksek kültür"den halk kültürüne ve gündelik hayatın maddi yönlerine kadar giden kuramsal dikey eksen boyunca da tümlenmeyi mümkün kılar.

Bütün toplumların kralları, meclisleri, işçi sendikaları, büyük şehirleri, burjuva sınıfları, Hıristiyan Kiliseleri, diplomatları ya da donanmaları yoktur. Bu öğelerin tarihlerinin bir anlamı olup olmadığını sorgulamıyorum, sadece evrensel olmadıklarına işaret ediyorum. Zaman ve uzam ise evrenseldir. Tüm insanlar, her yerde, tüm çağlarda, ayrı bir zaman ve uzam deneyimine sahiptir; bunun bilincinde olmadıklarında bile, bununla ilgili bir mefhum vardır. Sınıf yapılarının, üretim tarzlarının, diplomasi örneklerinin ya da savaş araçlarının tarihsel ortaya çıkışlarını, zaman ve uzam deneyimlenmesindeki değişiklikler bağlamında yorumlamak mümkündür. Yani, sınıf çelişkisi toplumsal mesafenin bir sonucu olarak görülür; üretim bantları, Taylorizm ve zaman yönetimi araştırmaları ile birlikte yorumlanır; Temmuz 1914 diplomatik krizi tarihsel anlamda benzersiz bir zamansallık olarak görülür; Birinci Dünya Savaşı Kübist

bir metafor ile yorumlanabilir. Fonografi ve sinema, "geçmiş" anlayışını değiştirmesi bağlamında değerlendirilirken, telefon ve Dünya Saat Standardı'nın "şimdi" deneyimini yeniden yapılandırdığı düşünülür; buharlı gemi ve Schlieffen Planı geleceği denetim altına alma arzusunu yansıtır; kentleşme giderek küçülen yaşam uzamı süreci olarak görülür; emperyalist politika daha fazla uzam talebine dönük evrensel bir itkidir; zenginlik zaman ve uzamı denetleme iktidarı olarak anlaşılır.

Bu yorumlar indirgemecidir. Ancak bir çağın kültürü üzerine genellemeler yapılacaksa, çok çeşitli fenomenlerin, özsel doğaları ya da işlevleri açısından belirli ortak özelliklere sahip olduklarının gösterilebilmesi gerekir. Aynı zamanda, bu özelliklerin ortak bir dille de yorumlanabilmesi gerekir. Sınıf yapıları, diplomasi ve savaş taktikleri gibi fenomenlerin zaman ve uzam türleri bağlamında yorumlanması, edebiyat, felsefe, bilim ve sanat alanlarında zaman ve uzamla ilgili açık düşünceler ile özsel benzerliği göstermeyi olanaklı kılar. Bir araya getirildiklerinde, dönemin özsel kültürel gelişmeleriyle ilgili genellemelerin temelini oluştururlar. Ayrıca kültür, zaman ve uzamın türevi olarak yorumlandığında, farklı çağları ve farklı kültürleri başlıklar altında kıyaslamak mümkün hale gelir ve meclisler, sendikalar, aileler ya da burjuvazi gibi tarihsel ve kültürel anlamda özgül yorumsal kategorilerin tartışılmasına kıyasla, daha az karışıklığa yol açar. Böylelikle mümkün hale gelen, Rönesans veya Aydınlanma'nın zaman ve uzam deneyimini, 19. yüzyıl sonu deneyimi ile kıyaslayarak aradaki yıllarda meydana gelen özsel değişiklikleri keşfetmektir. Bu çalışma, böyle büyük bir tarih projesine katkı sağlıyor.

Başlıklarımın özsel olduğunu öne sürerek, başka noktalara odaklanmış kültürel tarihlerin özsel olmadığını ima ediyor olma tehlikesini göze alıyorum. Aklında sabit iki başlıkla, yıllarca bir çağın kültürünü araştıran birinin, her şeyi o bağlamda görmesi kaçınılmazdır; kaynakları farklı bir biçimde sınıflandıran ve yorumlayan başkalarının çalışmalarını bile. Tek bir ulusa ya da şehre odaklananlar da dahil, dönemin genel kültür tarihleri, dikkatimi kaynaklar üzerine çekme ve onlara dair çok

çeşitli yorum sunma konularında ilham verici ve yönlendirici oldular. Her araştırmacının başına gelebilecek doğal önyargıların farkındayım ancak yine de, tamamen felsefi bir bakış açısından, benim asli başlıklarımın daha özsel olduğu iddiasını dillendirmeyi göze almalıyım. Roger Shattuck, H. Stuart Hughes ve Carl E. Schorske'nin başlıkları, geleneksel akademik disiplinler ve sanat türlerine göre çerçevelenmiştir. Bu çerçeveleri, kitabın bölümlerindeki alt başlıklarda kullansam da, temel kategorilerim, iki özsel felsefi kategoriden (Kant'ın öne sürdüğü gibi, tüm deneyimlerin kaçınılmaz temeli olmaları anlamında özsel) türemiştir. Shattuck, dönemin Fransız kültürünün dört teması üzerine odaklanır: Çocukluk, mizah, rüya ve çok anlamlılık, dört tür bağlamında (resim, müzik, drama, şiir) ifade edilir. Schorske, Viyana'daki edebiyat, mimari, şehircilik, psikiyatri, sanat ve müzik politikalarını yorumlar. Hughes ise toplumsal düşüncedeki özgül bir buluşu inceler, ki bu buluş, yeni uzam anlayışının bir boyutu olarak (perspektivizm) yorumlanabilir.[1] Bu çalışmaların sınırlı alanlara odaklanmış olmaları sayesinde yazarları daha fazla detaya girebilmişlerdir; fakat benim yaptığım gibi, deneyimin özsel temellerini çözümlemeye çalışmamışlardır.

Başta, yeni düşünceyi geleneksel sanat türlerine ve akademik disiplinlere göre kurgulamayı planladım; ancak çoğu konu bu tür bölümlemenin bölüm sınırlarını aşıyordu. Sonunda kuramsal çerçeveyi felsefi kavramlara dayandırmaya karar verdim; zira böylelikle, örneğin eşzamanlılık gibi kavramları bir bütün olarak ele almam mümkün oluyor, çeşitli tür ve disiplinlere göre oluşturulan bölümlere dağıtmak gerekmiyordu. Bu durum beni geniş külliyatları bölümlere ayırmaya zorladı ve böylelikle her bir bölümün farklı katkılarını daha kesin biçimde değerlendirebildim; ayrıca beni, dönem kültürünün tarihsel anlamı üzerine yeni terimlerle düşünmek durumunda bıraktı. Bu yak-

1 Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 toWorld War I*, New York, 1958; gözden geçirilmiş baskı 1967; Carl E. Schorske, *Fin de siècle Vienne: Politics and Culture*, New York, 1980; Stuart Hughes, *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought 1890-1930*, New York, 1958.

laşım ile eşzamanlılığı (geleneksel bölümlemelerin hepsini birden kesen bir kavram) kapsayan uygun bir alt başlığa karar vermeye mecbur kaldım ve bu durum sorun yarattı. Eşzamanlılığı gerçeklik haline getiren anlık elektronik iletişim, şimdi, hız, biçim ve mesafe anlayışını etkiliyordu. En benzersiz etkisinin, "şimdi" anlayışı üzerinde olduğuna karar verdim.

Teknolojik gelişmeler, çok fazla sayıda insanı etkileyen, özgül zamansal olgular olmaları nedeniyle, tarihsel açıklama için inandırıcı kaynaklardır. Kültürel tarihte, tek nedenli teknolojik determinizmden kaçınmak için, teknoloji ve kültürün nasıl kesiştiklerinin açıkça gösterilmesi kaçınılmazdır.

Bazı kültürel gelişmeler için yeni teknolojiler doğrudan esin kaynağıdır. James Joyce sinemadan etkilenerek, ilk film yapımcılarının montaj tekniklerini, *Ulysses*'de kelimelerle canlandırmaya çalışmıştır. Fütüristler modern teknolojiyi yücelterek beyanlarında ve sanatlarında övmüşlerdir. Bazı şairlerin yazdığı "eşzamanlı" şiir, elektronik iletişimin mümkün kıldığı eşzamanlılık deneyimden etkilenmiştir. Yine de birçok zaman ve uzam kavramlaştırması, çeşitli tür ve disiplinlerde oluşan baskılardan etkilenerek, teknolojiden bağımsız olarak değişim geçirmiştir. Paul Cézanne'ın resimde uzama yaklaşımı bir devrim yaratırken, *Sainte Victoire Dağı*'nın ölümsüz biçimine ve natürmortlarındaki şişe ve elmaların düzenlemesine odaklanır. Einstein'ın Newton'a meydan okumasını mümkün kılan, icat edilen yeni bir makine (inferometre) sayesinde yapılabilen bir deneydir fakat bundan daha fazla, fiziğin yıllardır boğuştuğu oretikal problemlerin ele alınmasıdır. Teknolojinin özendirdiği gelişmeler ile ondan bağımsız gelişmeler arasındaki tematik benzerlikler, en geniş anlamıyla bir kültürel devrimin gerçekleşmekte olduğunu göstermektedir ki bu devrim, insan deneyiminin özsel yapılarını ve insanın kendini ifade edişinin temel biçimlerini bir arada barındırmaktadır.

Diğer teknikler, yaşamın ve düşüncenin değişen yapısıyla ilgili metafor ve analojiler sağladı. X-ışınları aracılığıyla insan vücudunun içsel anatomik alanının açılması, vücut, zihin, fiziksel madde ve uluslar için neyin tam olarak içeride ne-

yin dışarıda olduğunun yeniden değerlendirilmesinin bir parçasını oluşturur. Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'daki karakteri, X-ışınları aracılığıyla kuzeninin içini gördüğünde, mezara bakıyormuş gibi hissettiğini söyler. Edmund Husserl, algının zihinde oluştuğuna dair Kartezyen düşünceye karşı çıkar ve algılayan ile algılanan şey arasındaki ilişkiden söz eder. Kübistler, nesneleri hem içsel hem dışsal olarak, tek bir tuval üzerinde çok çeşitli perspektiflerden betimleyerek sanattaki geleneksel uzamsal ve zamansal sınırları aşarlar. Uçak, ulusal sınırların ve toplumlar arasındaki geleneksel coğrafi engellerin anlamını değiştirir.

Böylesine çeşitli kaynakların tümlenmesi sürecinde, çalışma ilkesi olarak, "kavramsal mesafe"yi kullanıyorum. Verili bir konuda iki felsefecinin düşünceleri arasındaki kavramsal mesafe ile kıyaslandığında, bir mimar ile bir felsefecinin düşünceleri arasındaki kavramsal mesafe çok daha büyüktür. Ayrıca ben, bir çağın düşüncesine dair herhangi bir genellemenin, dayandığı kaynaklar arasındaki kavramsal mesafe ne kadar büyükse, o kadar ikna edici olduğunu düşünüyorum. Ancak bu mesafe çok çok büyük olmamalı ya da bir araya getirme zorlama olmamalıdır. Bunu da dikkate alarak, zaman zaman, özellikle "uzak" materyalleri ilişkilendirmek için metafor ve analojiye başvurarak yorumlarımı katı akademik disiplinler ve zorlama bulgu ve tartışma gerekliliklerinin sınırlarından kurtarmaya çalıştım. Böylelikle, örneğin, negatif uzamın kurucu işlevinin keşfi tartışması, tüm Batı kültürü boyunca bulguları bir araya getirir: Fizikte alan teorisi, mimari uzamlar, heykelde boşluklar, Kübist pozitif-negatif uzam, Mallarmé'nin şiirindeki durak ve boşluklar, edebiyat ve müzikte sessizlik. Disiplinler arası ve türler arası böylesine geniş yapılar, geleneksel kültür alanlarında radikal bir saptırmayı ihtiva eder.

Bu, açık bir bağ olmaksızın ilişkilendirilen gelişmelerin tematik gruplandırılması yöntemi, nadiren de olsa bir bağın keşfine yol açabilir. 1915 yılında Paris'te geçit töreni yapan kamuflajlı araçları gören Picasso'nun, kamuflajın Kübistlerin icadı olduğu yönünde Gertrude Stein'in dikkatini çekmesi ile Kübizm

ve kamuflaj arasındaki bağ öne sürülmüş oldu. Bu iki fenomenin tarihsel anlamı birçok nedenle ve çarpıcı biçimde benzer olsa da, ne Picasso ne de Gertrude Stein bu bağı belgelemiştir. Dolayısıyla önce, benim bu kitap boyunca başka kültürel gelişmelerle ilgili yaptığım gibi, bu anlamlı benzerliğe işaret ettiğini varsaydım. Ancak daha derin araştırma, kamuflajı bulan adamın Kübistlerden esinlendiğini ve bu borcun kabul edildiğini gösteriyordu. Bunu keşfetmek, Birinci Dünya Savaşı fiilî muharebelerindeki büyük değişiklikler için Kübist metafor dolayımından yaptığım yorumu pekiştirdi. Ancak bazı analojiler sadece analoji olarak kaldı ve her ne kadar öğeleri arasında fiilî bir bağ kuramasam da (mesela, fizikte alan kuramı ile Fütüristlerin "güç çizgileri"), ikisi arasındaki benzerlikler yeterince güçlü olduğundan kurulacak bağ, araştırmamın da doğruladığı tek yolla (analojik olarak) mümkündü; kendi disiplin ya da türlerinde benzer yapı veya işlevlere sahip olmakla, ayrıca benim keşfedemediğim ama aslında muhtemel iletişim teknikleri üzerinden ilişkilendirilmeyle. Bu analojiler düşüncemin açık ucunu oluşturuyor ancak (o dönemde nedensel veya en azından bilinçli olarak ilişkilendirilen benzer kültürel işlevlerin gelişimine dayalı) savlarımın tamamını oluşturmuyor.

Dönem boyunca meydana gelen zaman ve uzam deneyimindeki tüm değişiklikleri kuşatan tek bir tez saptamak mümkün değil. Aslında büyük değişikliklerden biri, zamanların ve uzamların çoğulluğunun doğrulanmasıdır. Yine de, her bir ana başlık için en önemli gelişmeyi saptamak mümkün: Özel zamanın gerçekliğinin doğrulanması ve geleneksel uzamsal hiyerarşilerin düzlenmesi. Bergson felsefesi, özel zaman tezinin kuramsal çekirdeğini oluşturur ve Kübizm, resmin öznesinin, mesela arka plandan daha önemli olduğu geleneksel nosyonunu grafiksel anlamda reddeder. Batı kültürünün çeşitli alanlarında hiyerarşinin düzlenmesi, görüleceği gibi, aristokratik toplumdaki eşitlenmeye, demokrasinin yükselmesine ve dinin kutsal ve dünyevi uzamları arasındaki ayrımın çözülmesine paraleldir. Bu paralel gelişmeler arasındaki bağın bilinçli olarak kurulması için bazı doğrudan kanıtlar olsa da (Louis Sullivan'ın ye-

ni "demokratik" mimariyi doğrulaması gibi) bu bağ, inandırıcı benzerliklere dayalı bir analoji olarak kalacaktır.

Amacım bu çalışmanın fiilî sorunlarla "ilişkisini" basitçe göstermek olmasa da kavramlaştırmalar son yılların enerji krizi ile ilişkilendirilmiştir. Enerji kaynaklarında, özellikle ulaşımı etkileyenlerde uzun vadeli azalmanın yıkıcı sonuçları üzerine derinlemesine düşününce, ele almak istediğim dönemde yeni enerji kaynaklarının, zaman ve uzam deneyiminde devrimsel nitelikte değişikliklere yol açtığını şaşkınlıkla fark ettim. Aslında bu dönemin kendine özgü bir enerji krizi vardı: Bolluk krizi. Demiryollarında ve buharlı gemilerdeki olağanüstü gelişme, ayrıca otomobil ve uçağın icadı, ulaşımı büyük ölçüde hızlandırırken, insanların bu yeni hızla seyahat edebilecekleri yerlerin sayısını artırdı. Petrol sanayi, otomobiller için geniş ölçekte yakıt arzına başladı ve elektrik santrallerinin dağıttığı elektrikle geceler aydınlandı, elektrik motorları çalıştı. Şu anki enerji krizinin tam tersi gerçekleşiyordu, zira dönemin felaket tellalları yeni enerji kaynaklarının aşırı fazlalığıyla ve bunun olası korkunç sonuçlarıyla ilgileniyorlardı. Kaynakların tükenmesinden çok az söz ediliyordu. Panik yaratan şu anki krizden farklı olarak, savaş öncesi dönemin krizi genellikle umuda yol açıyordu.

Her bir bölüm, zaman ve uzam tarzını şekillendiren teknolojik ve kurumsal gelişmelerle başlıyor. Daha sonra, geleneksel akademik disiplinleri ve sanat türlerini izleyerek kültürel kayıtlar araştırılıyor. Her bir alt bölümde olguları kronolojik olarak yeniden kurdum. Bu çalışmanın ele aldığı dönemin son günü doğal bir tarihsel durumla belirlenmiştir, ancak başlangıç günü kesin değildir. Bazı olgular, örneğin Jules Verne'in *80 Günde Devri Âlem* kitabının 1873 yılında yayınlanması veya 1876 yılında telefonun icadı, bu dönemin öncesindedir. Ancak, değişikliklerin büyük çoğunluğu yüzyıl dönümünde toplanmıştır ve genel anlamda tutarlı bir kültürel bütün teşkil eder.

1

Zamanın Doğası

Düşünceler tarihi üzerine bir derlemeye yazdığı önsözde kültür tarihçisi Arthur O. Lovejoy, birçok çalışmada, herhangi bir yazarın görüşlerinin "yekvücut" gösterilebilmesi için tek tipleştirildiğinden yakınıyor. Kendi metinlerinde bu zayıflığı düzeltmeye çalışıyor ve "içsel gerilimleri – karşıt düşünce ve ruh halleri arasındaki dalgalanmaları ve tereddütleri veya bir antitezin her iki yönünün basit ve bir ölçüde bilinç dışı kapsayıcılığını" ortaya koyuyor.[1] Lovejoy bir bireyin düşüncesine atıfta bulunur, ancak yaptığı uyarı, bir çağın düşüncesine belki de daha fazla uygun düşmektedir. Herhangi bir çağın çok çeşitli düşünceleri, herhangi bir konunun bir yanında saf tutmazlar. Bilginin özü gereği diyalektik olduğu, düşüncelerin başka düşüncelere karşıt olarak oluşturulduğu ve temelde polemikçi nitelik taşıdığı kuramına uygun olarak ben, kritik kavramları drama tarzında sundum. Bir düşünce bütünlüğünün gelişimi, çelişen görüşlerden bir seçkiyi ve bu görüşlerin bir ölçüde ayrıştırılmasını içerir. Zamanın doğası konusunda bu dönemin düşünceleri, üç çelişen görüş çerçevesinde kurgulanacaktır: Zamanın homojen ya da heterojen olması, par-

1 Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, 1948; yeniden basım New York, 1970, s. xiv, xv.

çasal ya da akışkan olması, geri döndürülebilir ya da döndürülemez olması.

∞

Bütün çocukların kolayca öğrendiği gibi, sadece bir zaman vardır. Daima aynı tarzda akar ve bu çizgi boyunca herhangi bir yerde eşit parçalara ayrılabilir. Bu, 1687 senesinde Isaac Newton'un tanımladığı zamandır: "Mutlak, gerçek ve matematik zaman, doğası gereği, dış etkilerden bağımsız olarak eşit biçimde akar." 1781 tarihli *Mutlak Aklın Eleştirisi* kitabında Immanuel Kant, Newtoncu mutlak, nesnel zaman kuramını reddeder (zira deneyimlenmesi mümkün değildir) ve zamanın tüm deneyimlerin öznel bir biçimi ya da temeli olduğu tespitini yapar. Ancak öznel olsa da evrenseldir, çünkü herkes için aynıdır. Newton ve Kant şüphesiz özel zamanın farklı tempolarını deneyimlemişlerdir ancak 19. yüzyılın sonlarına kadar hiç kimse zamanın homojenliğini sistematik biçimde sorgulamamıştır (belki de bunun tek istisnası, *Tristram Shandy*'de özel zamanı keşfeden Laurence Sterne'dir). Zira her yıl üretilen milyonlarca saatin gösterdiği, bu homojenliğe kanıttır.

14. yüzyılda mekanik saatin keşfinden sonra, tek tip kamusal zamanın tarihindeki en önemli gelişme, 19. yüzyıl sonunda standart zamanın tanınmasıdır. Tek tip zamanı savunanların öncülerinden biri, 1886 yılında uygulanması için çeşitli gerekçeler ortaya koyan Kanadalı mühendis Sanford Fleming'dir. Telgrafın kullanımı, "tüm dünya yüzeyini medeni toplumların gözlemine açık hale getirdi ve birbirinden çok uzak yerler arasındaki mesafeye koşut zaman aralıklarını ortadan kaldırdı." Bu sistem, "öğlen, gece yarısı, gün doğumu ve gün batımının aynı anda gözlenmesiyle" gece ve gündüzün birbirine karışmasına yol açtı ve "aslında cumartesi gününün ortasında başlayan pazar günü, pazartesi öğlene kadar sürüyordu."[2] Tek bir olay, iki ayrı ayda hatta iki ayrı yılda gerçekleşiyordu. Yerel za-

2 Sanford Fleming, "Time-Reckoning for the Twentieth Century", *Smithsonian Report*, 1886, s. 345-366.

manı saptayabilmek önemliydi ve yasaların ne zaman yürürlüğe girdiğinin, sigorta poliçelerinin ne zaman başladığının bilinmesi gerekiyordu. Sonuç olarak, varolan sistem, diyordu, sayısız siyasal, ekonomik, bilimsel ve yasal sorunlara yol açacak ve bundan kaçınmanın yegâne yolu eşgüdümlü bir dünya ağı uygulamaktır.

Standart zamanın en ünlü destekçilerinden Kont Helmuth von Moltke, 1891 yılında Alman Parlamentosu'na uygulanması için başvurdu. Almanya'nın beş ayrı saat dilimi olduğuna işaret ederek, bunun eşgüdümlü askerî planlamaya engel teşkil ettiğini söylüyordu; ayrıca buna ek olarak daha başka zaman dilimleri de vardı ve "Fransa ya da Rusya sınırlarında buluşma düşüncesi bile beni ürkütüyor" şikâyetinde bulunuyordu.[3] Fleming, basılması için *The Empire*'ın editörüne Moltke'nin konuşmasını gönderdiğinde, kendisinin daha ziyade işbirliği ve barışa yol açacağını düşündüğü standart zamanın kolaylaştırdığı harekât çizelgelerine göre, 1914 yılında dünyanın savaşa gireceğini hayal edemezdi.

Dünya standart zamanını ilk kuran, bilimsel veya askerî tüm olumlu değerlendirmelere rağmen, devletler değil demiryolu şirketleri oldu. 1870'lerde Washington'dan San Francisco'ya giden bir yolcu, geçtiği her şehirde saatini ayarladığında, iki yüzün üstünde ayarlama yapması gerekiyordu. Demiryolları bu sorunla baş edebilmek üzere, her bir bölge için ayrı saat kullanmaya yöneldi. Böylelikle Pennsylvania Demiryolları boyunca dizilen şehirler Philadelphia saatini kullanıyorlardı ve bu saat New York'un beş dakika gerisinden geliyordu. Ancak 1870 yılında, sadece Birleşik Devletler'de, hâlâ seksen farklı demiryolu saati vardı.[4] Demiryollarının tek zaman uy-

3 "General von Moltke on Time Reform", *Documents Relating to the Fixing of a Standard of Time,* Ottawa, 1891, s. 4.

4 Harrison J. Cowan, *Time and its Measurements,* Cleveland, 1958, s. 45'te yapılan tahmine göre Birleşik Devletler'de üç yüzden fazla yerel saat vardı. Charles Ferdinand Dowd'un, *A System of National Time for Railroads* (1870) kitapçığına göre, o zaman Amerikan demiryollarında seksen ayrı saat standardı vardı. Bkz. Derek Howse, *Greenwich Time and the Discovery of the Longitude,* New York, 1980, s. 121.

gulamasına geçtiği gün, 13 Kasım 1883, "iki öğlen günü" olarak anılıyordu; çünkü gün ortasında, her bir dilimin doğu kısmı saatlerini geri almak zorundaydı – demiryollarının işlerini çok karmaşık hale getiren ve kârlarını düşüren karışıklığa son vermesinin önündeki son bir kaçınılmaz engel. 1884 yılında yirmi beş ülkenin temsilcileri Washington'da toplanan I. Meridyen Konferansı'nda Greenwich'i sıfır meridyen noktası tayin etmeyi önerdiler, kesin gün uzunluğunu saptadılar, her birinin arası bir saat olmak üzere dünyayı yirmi dört zaman dilimine böldüler, evrensel gün için sabit bir başlangıç tespit ettiler. Ancak dünya, apaçık kolay uygulanabilirliğine karşın, sistemi uygulamakta yavaştı.

Japonya, 1888 yılında demiryollarını ve telgraf sistemini Greenwich'in dokuz saat ilerisine ayarladı. Onu, 1892 yılında Hollanda ve Belçika; 1893 yılında Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya izledi; fakat 1899 yılında John Milne, ülkelerin tüm dünyada saatlerini Greenwich'e göre nasıl ayarladıklarını araştırdığında, hâlâ çok büyük karışıklık vardı. Çin, aşağı yukarı Şanghay ile aynı saati kullanıyordu; kıyı limanlarındaki yabancılar, güneşe göre düzenledikleri kendi yerel saatlerini kullanıyorlardı; diğer tüm Çinliler ise güneş saati kullanıyordu. Rusya'da tuhaf yerel saatler kullanılıyordu; örneğin St. Petersburg saati, Greenwich saatinden iki saat bir dakika 18,7 saniye ileriydi. Hindistan'da yüzlerce yerel saat çanlarla, silahlarla, zillerle duyuruluyordu.[5]

Batı Avrupa ülkeleri arasında en karmaşık durum Fransa'daydı. Bazı bölgelerin dört ayrı saati vardı ve hiçbirinin Greenwich saati cinsinden basitçe ifadesi mümkün değildi. Her bir yerel saatin aşağı yukarı dört dakika gerisinde, sabit yıldızlara dayandırılan astronomik saat vardı. Demiryolları, Greenwich'e göre dokuz dakika yirmi bir saniye ileri olan Paris saatini kullanıyordu. 1891 yılında çıkan yasa ile Paris saati yasal saat oldu, fakat demiryolları bunun beş dakika gerisinden gelerek yolcuların binmesi için fazladan zaman yaratıyordu. Dolayısıyla, tren istasyonlarındaki saatler, vagonlardakinden beş dakika ileriy-

5 Hugh Mill, "Time Standards of Europe", *Nature*, 23 Haziran 1892, s. 175.

di.[6] 1913 yılında Fransız gazeteci L. Houllevigue bu "geriden gelen uygulamayı" ulusal gururun sonucu olarak açıklıyordu; bu durum, 1911 yasasının, Avrupa'nın diğer ülkelerinde yirmi beş yıldır uygulanan sistemi devreye sokarken kullandığı dilde dışa vuruluyordu. Yasa durumu şöyle ifade ediyordu: "Fransa'nın ve Cezayir'in yasal saati, ortalama Paris saatinin dokuz dakika yirmi bir saniye geri alınmış halidir." Houllevigue, ifadenin Anglofobik niyetine işaret eder: "Yasa, mazur görülebilir bir suskunlukla, tanımlanan saatin Greenwich saati olduğunu söylemekten kaçınmıştır ve böylelikle bizim özsaygımız Argentan saatini uyguladığımızı varsayar gibi görünür ki zaten Argentan, İngiliz gözlemevi ile neredeyse kesinlikle aynı meridyen üzerindedir."[7] Baştaki yalıtılmış durumuna rağmen Fransa, 1884 yılında çizilen çerçevede tek tip dünya saatine geçme hareketlerinin liderliğini aldı. Sıfır meridyeni İngiliz topraklarından geçiyorsa o zaman en azından dünya saatinin kurumlaşması Fransa'da olmalıydı. Başbakan Raymond Poincare'in girişimiyle Paris, 1912 yılında Uluslararası Zaman Konferansı'na ev sahipliği yaptı ve burada kesin saat ayarlarının saptanması ve sürdürülmesi için tek tip bir yöntem uygulanması ve ayrıca bunun dünyaya yayılması yönünde kararlar alındı.

Tüm bunları mümkün kılan telsiz telgraftı. 1905 gibi erken bir zamanda Birleşik Devletler Donanması Washington'dan telsizle saat ayarları gönderebiliyordu. Fransa'nın yasal saati ilan edilmeden önce, 1910 yılında Eiffel Kulesi'nden Paris saati iletilebiliyordu. 1912 yılında Nancy'de, Charleville'de ve Langres'de kurulan tesislerle sistem genişletildi ve böylelikle tüm ülke aynı ayarı eşzamanlı almaya başladı. Houllevigue, Paris'in, "meridyenlerin merkezi olan Greenwich'in gerisinde kalsa da ilk saat merkezi, dünyanın saati ilan edilmesi" ile övünür.[8] Pa-

6 John Milne, "Civil Time", *The Geographical Journal*, 13, Ocak-Haziran 1899, s. 179.

7 L. Houllevigue, "Le Problème de l'heure", *La Revue de Paris*, Temmuz-Ağustos1913, s. 871. Aynı zamanda bkz. M. Ferrié, "La Télégraphie sans fil et le problème de l'heure", *Revue scientifique*, 1913, s. 70-75; ayrıca *Conférence internationale de l'heure*, Paris, 1912.

8 Houllevigue, "Problème de l'heure", sayı 875.

ris Gözlemevi, astronomik verileri Eiffel'e gönderecek, bu veriler dünyanın çeşitli yerlerindeki sekiz istasyona aktarılacaktır. Eiffel Kulesi 1 Temmuz 1913 saat 10.00'da tüm dünyaya ilk saat ayarını iletir. Küresel elektronik ağın çerçevesi bir kez kurulunca bağımsız yerel saat sistemi çökmeye başlar. Yerel saatin geçmişteki cazibesi ne olursa olsun, artık dünya için, ışık hızında uyarıların harekete geçirdiği alarmlar ve zillerle uyanmak kaçınılmaz olur.

Uluslararası Zaman Konferansı'nın toplandığı sıralarda, takvim reformu için de çeşitli öneriler ortaya atıldı. Bunlardan somut bir şey çıkmasa da, kamusal zamanın akılcı hale getirilmesine koşut bir çabayı yansıtır. 1912 yılında Amerikalı bir reformcu, yıl, ay ve günün doğal bir temeli varken hafta ve saatin bütünüyle yapay olduğuna değinir. Ona göre takvimin bu düzenlemesi "aptalcadır" ve yılın 91 günlük dört eşit döneme bölünmesi, yılbaşı gününün dışarıda bırakılması ve dört yılda bir diğer bir günün dışarıda bırakılmasıyla basitleştirilmesi gerekir.[9] Paul Delaporte'nin 1913 tarihli takvim reformu önerisini tanıtırken, Fransız bilim yazarı Camille Flammarion, Uluslararası Zaman Konferansı'nı onaylıyor; yılın eşit olmayan bölümlerinin tadil edilmesini öneriyor ve Delaporte'nin her ayın yirmi sekiz güne indirilerek, artık dönemin yıl ortasına eklenmesi önerisini destekliyordu. Böylelikle işçilere dörder haftalık ödemeler yapılabilecek, kiralar buna göre düzenlenecek ve faizler her ay eşit uzunlukta zaman dilimleri için hesaplanacaktı. Her yıl aynı günle başlayacaktı ve böylece takvimlerin yeniden basılması gereksiz hale gelecekti.[10] 1914 yılında bir İngiliz, işletmeler ve devlet kurumları için programlama güçlüklerini vurgulayarak, yılın her çeyreğinin iki adet otuz bir, bir adet de otuz günlük aylardan oluşmasını ve artık yılın da hesaba katılmamasını önerdi.[11] Alman bir reformcu günün, her biri yaklaşık çeyrek saate eşit yüz saatten oluşmasını önerdi. Ondalık sis-

9 Charles W. Super, "Time and Space", *The Popular Science Monthly*, Mart 1913, s. 283.

10 Paul Delaporte, *Le Calendrier universel*, Paris, 1913.

11 Alexander Philip, *The Reform of the Calendar*, Londra, 1914, s. 34.

temin uzamsal ölçülerde kullanılmasıyla Alman toplumu hızlı bir ekonomik gelişme göstermişti ve buradan şu sonuca varıyordu; zamansal ondalık sistemin uygulanması da başka alanlardaki kaynakları harekete geçirebilirdi.[12]

Mars'ta hayat konusunda 1893 tarihli bilimkurgu bir roman, önceki on yılda standart saat konusunda kat edilen mesafeye yer veriyordu. Henry Olerich'in *A Cityless and Countryless World* kitabında, her bir ikametgâh ve bütün iş yerleri, astronomik olarak düzenlenen ve elektronik olarak senkronize edilen saatlerle donatılmıştı. Para standardı zamandı: "İş dünyasında bir ürün için siz şu kadar dolar, sent istiyorum diyorsunuz; biz ise şu kadar gün, saat, dakika ve saniye istiyorum diyoruz."[13] Mars parası, zaman birimleriyle damgalanmış kâğıt banknotlardan oluşuyor. Bu zaman-paraya ilham veren, muhtemelen işçiler için tasarlanmış zaman kaydeden makinelerin kullanımıdır. Olerich'in kitabının yayınlandığı yıl, *Scientific American*'da yayınlanan bir makale, 1890'dan beri kullanılan ve işçilerin kartlarına giriş-çıkış saatlerini basan bir makineyi betimler.[14] Dolar ile ödeme yapılsa da miktarı belirleyen, saat kayıt bandıdır. Olerich'in yaptığı tek küçük değişiklik, zamanın para olduğu hayalî dünyayı yaratmaktır.

Dakiklik ve çalışma saatlerinin kaydedilmesi bu dönemden kaynaklı değildir; fakat daha önceki hiçbir dönemde zamansal kesinlik, elektrik çağı kadar tam ya da yaygın olmamıştır.[15] Bu, en başından beri eleştirilmiştir. George Beard'in *American Nervousness* isimli tıbbi felaket haberleri kataloğunda bazı patolojik etkilerine değinilir. Burada, saatlerin mükemmelleşmesini ve kol saatlerinin icadını sinirliliğe sebep olmakla suçlamakta; "birkaç dakikalık gecikmenin umutla-

12 Johannes C. Barolin, *Der Hundertstundentag,* Viyana, 1914.

13 Henry Olerich, *A Cityless and Countryless World,* 1893; yeniden basım, New York, 1971, s. 173.

14 "Recording Time of Employees", *Scientific American,* 12 Ağustos 1890.

15 E. P. Thompson, Püriten disiplin, burjuva kesinlikçiliği ile 17 yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı kapitalizmi arasındaki bağ konusunda çeşitli kaynaklar tespit eder, "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism", *Past and Present,* Şubat 1968.

rı bir ömür boyu yok ettiğini" söylemektedir.[16] Bu sinirli tipler için saate her bakış nabzı etkiler ve sinirleri zorlar. Standart saatin kullanımına olumsuz tepki gösteren başka birçok felaket habercisi de vardı, fakat modern çağın geniş ihtiyaçlarına hizmet eden evrensel zaman ve dakiklik benimsendi. Arthur Koestler'in *Darkness at Noon* kitabında, devrim öncesinde akşamüstüne kadar gelmeyebilecek olan treni beklemek üzere tren istasyonuna gelen Rus köylüleri pastoral imgesinin önerdiği hayat tarzı, bir cennetten çok hayal kırıklığını ve boşa harcanmışlığı yansıtır.

Dünya saati savunucuları çok azdı ve (Moltke sayılmaz ise) dar bir reformcu çevre dışında pek tanınmıyorlardı. Yine de kamusal zaman kavramı, süreklilik ve ardıllığın uygun belirteci olarak yaygın kabul gördü. Lehte ayrıntılı savlar öne sürülmedi çünkü gerek yok gibiydi. Homojen zamana karşı heterojen zaman tartışmalarındaki harareti yaratan, daha çok, yaşam biçimleri, referans sistemleri ve toplumsal tarzlar kadar çok sayıda farklı saati bireylerin nasıl yarattığını inceleyen romancılar, psikologlar, psikiyatrlar ve sosyologlardı.

∞

Bu dönemin imgesel edebiyatında, tek tip kamusal zamanın hükmüne yönelik saldırılar arasında en dolaysız olanı, Rus bir anarşistin anlatıldığı Joseph Conrad'ın *The Secret Agent* (1907) kitabıdır. *Ajan provokatör* olarak İngiltere'deki görevi, Greenwich Gözlemevi'ni havaya uçurmaktır. Conrad bundan daha uygun bir anarşist hedef, merkezîleşmiş siyasal otoriteyi daha fazla yansıtan bir grafik simge bulamazdı.

Özel zamanın heterojenliği ve kamusal zamanla olan çelişkisi, birçok edebî çalışmada ortaya kondu. Oscar Wilde 1890 yılında, roman kahramanı Dorian Gray'in beden saati ile kamusal zaman arasında uğursuz bir uyumsuzluk hayal eder. O genç kalırken, portresi onun yerine yaşlanmaktadır. Dorian'ın portreye bıçak saplamasıyla büyü bozulur ve iki zaman da olması

16 George M. Beard, *American Nervousness*, New York, 1881, s. 103.

gerektiği hallerine döner: Portre masum gençliğe dönerken Dorian'ın yüzü portrenin sakladığı bozulmayı yaşar.

Marcel Proust'un *Remembrance of Things Past*'ı, Dreyfus vakasından Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan, açıkça belirlenebilecek kamusal zamanda geçer. Ancak anlatıcısı Marcel'in özel zamanı düzensiz bir tempoda seyrettiği için diğer kahramanların zamanıyla sürekli olarak çelişir ve herhangi bir standart sistemle uyuma direnir. Marcel, bedeninin uyurken kendi zamanını yaşadığını düşünürdü; "bir kadran üzerindeki görüntüde değil ama giderek tazelenen gücümün izin verdiği, kocaman bir saat gibi, beynimden bedenime azar azar akıttığı" zamanı.[17] Bedeninde uzun zaman önce yer etmiş, çıkarsanamaz ve büyüleyici yollarla hatırlanan anıların belli belirsiz kıpırtılarına kulak kabartmayı öğrenen Proust için, kayıp zaman arayışında, mekanik zaman parçaları düpedüz yararsızdır.

Proust için bir kadran üzerindeki görüntü olan zaman, Franz Kafka'nın sorunlu kahramanları için gerçek bir düşmandır. Gregor Samsa *Değişim*'de kocaman bir böcek olarak uyandığı zaman, treni kaçıracağını anladığında üzüntüsü daha da arttı. Kamusal zamanın rutininden bu ilk kopuş, dünya ile ilişkisinin topyekûn kopuşunu sembolize eder. *Dava*'da (1914-1915), Josef K. patronuna ilk duruşmasına çağrılışından söz eder: "Bana telefon açıp bir yere gitmemi söylediler ama ne zaman gideceğimi söylemeyi unuttular." Dokuzda gitmesi gerektiğini düşünmüş fakat uyuyakalınca bir saat gecikmiştir. Birkaç dakika sonra, sorgu hâkimi onu azarlar: "Bir saat beş dakika önce burada olmalıydın."[18] Bir hafta sonra doğru zamanda tekrar gittiğinde ise hiç kimse yoktur. Bu karışıklık dünya ile ilgili daha büyük sorunlarını yansıtır. Randevularını kaçırmasının sorumlusunu saptayamadığı gibi, sonunda, suçun içsel ve dışsal kaynaklarını ayırt etme yeteneğini de yitirir. 1922 yılında Kafka, kamusal ve özel zaman arasındaki çıldırtıcı uyumsuzluk konusunda gün-

17 Marcel Proust, *Within a Budding Grove*, 1918; yeniden basım New York, 1970, s. 290.

18 Kafka, *Dava*'nın büyük bir bölümünü 1914-1915 yıllarında yazdı fakat kitap ilk kez ölümünden sonra 1925 yılında yayınlandı. Alıntılandığı yer, Theodore Ziolkowski, *Dimensions of the Modern Novel*, Princeton, 1969, s. 41.

lüğüne bir not düşer: "Uyumak imkânsız, uyanmak imkânsız, hayata ya da daha kesin söylersem hayatın sürekliliğine dayanmak imkânsız. Saatler uymuyor. İçsel olan kötü ruhların yönlendirmesiyle ya da şeytanca yollarla (her durumda insanlık dışı) hızla giderken, dışsal olan sendeleyerek, mutat temposunda ilerliyor."[19] Kahramanları, kendilerini erken geldiklerinde saçma geç geldiklerinde suçlu hisseder.

Proust'un görüntüsel, Kafka'nın ise korkutucu bulduğu kamusal zamanı Joyce, hayatın farklı zamansal deneyimlerini düzenleme konusunda keyfî ve uygunsuz bulur. *Ulysses*'de, Odysseus'un yirmi yıllık seyahatini, Dublin'in dükkânlarında ve barlarında dolaşmakta olan Leopold Bloom'un hayatının on altı saatlik bölümüne sıkıştırarak, zamanın geleneksel ele alınışını değiştirir. Gün boyunca Leopold Bloom'un yaptığı, düşündüğü ve hissettiği her şeyin mikroskobik bir hikâyesi anlatılır; ancak hikâyenin sınırlı süresi boyunca içsel monologlar ve Bloom'un benzersiz zaman deneyimi ile ilgili, ayrıca bu zaman deneyiminin, kozmik zamanın sonsuz genişliğiyle ilişkisi ile ilgili yazara ait görüşlere yer vererek, Joyce bu zamansal yelpazeyi genişletir.

Zamanın heterojenliği, her bölümün edebî özgün ritmi aracılığıyla sunulur.[20] "Aiolos" bölümünde ritim, tabii ki Odysseus'u uçuran, ayrıca *Ulysses*'de görüşleri gazete makalesi uzunluğuna kırpılan çalçene gazeteciyi uçuran, kestirilemez rüzgârlar gibi değişkendir. "Lestrygonians" bölümünde Bloom öğle yemeğine gider ve ritim sindirimin peristaltik hareketleri gibidir. Bloom nehre bakar ve her şeyin nasıl aktığını düşünür: Yemeğin sindirim borusundan, dölütün doğum kanalından, trafiğin Dublin sokaklarından, kendi bağırsaklarının, düşüncenin, dilin, tarihin ve zamanın akışını. "Güneş Tanrının Kutsal Sığırları" bölümünde metin çalışan kadının yorgun temposundadır. "İthaka"da Joyce, Stephen ve Bloom'un eve yolculu-

19 Franz Kafka, *Tagebücher*, 1910-23, Frankfurt, 1951, s. 552.

20 Her bölümün ritmiyle ilgili yorum Stuart Gilbert'indir, *James Joyce's Ulysses*, New York, 1930, s. 30. Joyce, *Ulysses*'in anahtarlarını açabilmesi için Gilbert'e yardım etmiş ve her bölümün ritmik yapısının veya "tekniğinin" planını da vermiştir.

günu, tıpkı adımları gibi düşüncelerinin de sorular ve cevaplar şeklinde art arda dizildiği bir ilmihal gibi betimler. Son bölümde ise ritim Molly'nin bilinç akışı gibidir.

Bloom'un evine girmek üzere arkadaki çiti nasıl devirdiğine dair anlatımın ortalarında Joyce metni birden keserek, Bloom'un kendisini en son ne zaman tarttığı betimlemesinin olası yollarını listeler. "Miladi takvim 1904 (Musevi takviminin 5664, Hicri takvimin 1322) artık yılı Mayıs ayının on ikinci günü, altın sayısı 5, ay yılı 13, güneş çevrimi 9, dominikal harflere göre C B, Roma ölçümüne göre 2, Jülyen dönemi 6617, MXMIV."[21] Bize anlatılan, Bloom'un Dublin sokaklarında kesinlikle 16 Haziran 1904'te dolaştığıdır, fakat Joyce bunun tam da ne zaman olduğunu düşünmekle bizi baş başa bırakır.

Joyce'un zamanın ölçüldüğü sisteme göreceli olduğu hatırlatması, Einstein'ın tüm zamansal koordinatların belirli bir referans sistemine göreceli olduğu kuramına da işaret eder. Ernst Mach'ın 1883 tarihli bir kitapta klasik fizik hakkında ortaya koyduğu bazı sorular, gelmiş geçmiş en büyük bilimsel devrimlerden birinin habercisiydi. Mach, Newton'un mutlak uzam ve mutlak hareket görüşüne karşı çıkıyor, mutlak zamanı da "yararsız bir metafizik kavramlaştırma" nitelemesiyle reddediyordu.[22] Klasik mekaniğe yönelik bu kısa atak bir dizi değişikliği tetikledi ve Einstein tarafından çarpıcı bir biçimde dağıtılması ile son buldu. Mutlak zamana yönelik bir sonraki darbe bir deney ile geldi. Deneyin göstermeye çalıştığı, içinde ışık yayılımının gerçekleştiği ışık saçan eterin varlığıydı. Klasik mekaniğe göre, dünyanın eterin içinden geçerken oluşturduğu akışa dikey olan ışık, ona paralel olan ışıktan daha hızlı olmalıydı ancak Michelson ve Morley'in 1888'de yaptıkları ünlü deney, saptanabilir bir fark olmadığını gösteriyordu. Bu can sıkıcı sonuç, zamanın eterin içinde hareket ederken yavaşlayıp yavaşlamadığına dair çeşitli hipotezlere yol açtı.

1895 yılında Hendrick Lorentz, iki ışık hızının eşit gözlem-

21 James Joyce, *Ulysses*, 1922; yeniden basım New York, 1961, s. 668-669.

22 Ernst Mach, *The Science of Mechanics*, 1883; yeniden basım New York, 1919, s. 223.

lenmesinin, zamanın eter içindeki hareketten dolayı genleşmesinden olabileceğini varsaydı.[23] Bu yaklaşım, klasik fizik ile göreçelilik kuramı arasındaki yarı yoldu. Hareketin zaman ölçümlerini değiştirdiğini, "yerel zamanların" çoğulluğunu ve bunların her birinin saatin ve gözlemcinin göreceli hareketine bağımlı olduğunu öne sürerek göreceliliğe kapı aralıyordu. Ancak yine de, tıpkı bir gaz veya sıvının içinde elastik cisimlerin kendi hareketinden dolayı büzüşmesine benzer biçimde, eterdeki hareket sonucundaki değişikliğin aslında *cisimde* olduğunda ısrar ederek, geleneksel mutlak zaman kavramına bağlı kalıyordu. Lorent, zamanın genleşmesinin gerçekliğine inanıyordu ve dolayısıyla mutlak zaman kavramına tutunmayı sürdürdü. Einstein için ise, zamanın genleşmesi sadece perspektifin etkisiydi ve bunu yaratan da gözlemciyle gözlemlenen cisim arasındaki göreceli hareketti. Nesnenin kendisinde içkin somut bir değişiklik değil ama sadece ölçüm eyleminin sonucuydu. Böylesi bir yorum mutlak zamanın reddidir; zira zaman sadece ölçüm yapılıyorsa vardır, ayrıca bu ölçümler ilgili iki cismin göreceli hareketine göre değişir.

1905 yılında özel göreçelilik kuramıyla Einstein, belli bir hızda hareket eden bir referans sistemindeki zamanın, kendisine göreceli olarak hareketsiz olan başka bir sistemden bakıldığında nasıl yavaşladığını hesapladı. 1916'da genel göreçelilik kuramıyla ise, bunu genişleterek, ivme kazanmış cisimlerde zaman değişimini inceledi. Evrendeki her bir maddenin çekim kuvveti oluşturduğu ve çekimin de ivmeye eşit olduğundan hareketle, "her bir referans nesnenin kendi zamanı olduğu" sonucuna vardı.[24] Daha sonra kuramını popüler hale getirirken, tek saat kullanan eski mekanik ile kıyaslandığında kendi kuramının "istediğimiz kadar saat" hayal etmemiz anlamına geldiğini söylüyordu.[25] Mecazen söylersek, genel görece-

23 Hendrick Lorentz, "Michelson's Interference Experiment", *The Principle of Relativity*, yayına hazırlayan A. Sommerfeld, New York, 1952.

24 Albert Einstein, *Relativity: The Special and the General Theory*, 1916; yeniden basım New York, 1952, s. 26.

25 Albert Einnstein ve Leopold Infeld, *The Evolution of Physics*, New York, 1938, s. 181.

lilik kuramının etkisi, evrendeki her bir çekim alanına bir saat koymak olmuştur; her biri o noktadaki çekim alanının yoğunluğunun ve gözlemlenen cismin göreceli hareketinin belirlediği hızda hareket eder. Bern patent dairesinde çalıştığı sırada odasında tek bir duvar saati bulunduramayan Einstein, tüm evreni her biri farklı ama doğru zamanı gösteren saatlerle doldurmuştur.

Geç 19. yüzyılda zamanın sosyal kökleri konusunda bazı incelemeler yapılsa da,[26] önemli ilk büyük çalışmayı Emile Durkheim yapmıştır. Dönemin sosyolojisi ve antropolojisi, ilkel toplumlara dair birçok bilgiyle doludur; yaşamın periyodik süreçlerinin ve gökcisimleri hareketlerinin kutsanması, mevsimsel değişime ayrıca bitki ve hayvanların ritmik fiillerine yaşamsal bağlılık, atalarının deneyimlerini anma, döngüsel ve vahiysel tarih anlayışları. Durkheim'ın zamanın sosyal göreceliliğine inanmasına şaşmamak gerekir.

Durkheim, *Primitive Classification* (1903) çalışmasında, zamanın sosyal düzene sıkı sıkıya bağlı olduğuna şöyle bir değindikten sonra, *The Elementary Forms of the Religious Life* (1912) çalışmasında konuyu daha ayrıntılı ele almıştır. Burada, özel zaman ile toplumsal bir temele sahip "genel zaman"ı ayırır: "Zaman kategorisinin dayanağı, sosyal hayatın ritmidir." Daha somut olarak, "günler, haftalar, aylar, yıllar gibi bölümlemeler; törenler, bayramlar ve toplumsal seremonilerin periyodik yinelenmelerine tekabül eder." Toplumların, zamanın içinde kurdukları düzen ve oluşturdukları ritimler, giderek, tüm zamansal faaliyetler için geçerli olan genel çerçeveyi oluşturur. Dolayısıyla, "takvim, kolektif faaliyetlerin

---

26 *Franz Lukas, Die Grundbegriffe in den Kosmogonien der alten Völker,* Leipzig, 1893, s. 238-263'te iki temel kozmolojik biçim belirler: Madde ile başlayanlar ve zaman ya da uzam gibi ilkeyle başlayanlar. İkinci kategoride zaman, sosyal olarak görecelidir ve her şeyi yaratan ve tarihi başlatan Chronos gibi bir tanrısallıkla şekillendirilmiştir. Christian Pflaum, "Prolegomena zu einer völkerpsychologischen Untersuchung des Zeitbewusstseins", *Annalen der Naturphilosophie,* I, 1902, zamanın sosyal temellerine yaklaşımın ilkelerini ve bu temellerin çocukların zaman duygusu ile karşılaştırılmasını ortaya koyar. İlgili diğer bir çalışma, Gustav Bilfinger, *Untersuchungen über die Zeitrechnung der alten Germanen,* Stuttgart, 1899-1901.

ritminin ifadesidir ama aynı zamanda, işlevi de düzenliliklerini sağlamaktır."[27]

Zamanın göreceliliği savları, psikiyatrlar ve felsefeciler tarafından da öne sürüldü. Karl Jaspers'ın fenomenolojik psikiyatri çalışması, zihinsel hastalıklarda ortaya çıkabilecek farklı zaman ve uzam algılarının çerçevesini çizer.[28] Pierre Janet, hafıza ve zaman düşüncesi tarihinde, öznel zamanı inceleyen 19. yüzyıl sonu "bir kuşak" deneysel psikolog ve klinisyenin katkılarını aktarır. Zihinsel hastalarda bozulmuş zaman duygusunu, *Névroses et idées fixes* (1898) çalışmasında kendisinin nasıl ele aldığına değindikten sonra, Jean Guyau'nun 1890 tarihli metninin "zaman psikolojisinde yeni bir çığır" açtığını söyler.[29] Janet, Charles Brondel'in zihinsel hastaların farklı zamansal dünyalarını incelediği 1914 tarihli *La Conscience morbide* çalışmasını da ele alır. Hastalardan biri yaşamını, "hayvanlar gibi, gündelik ve adeta geçmişten ve gelecekten bir nevi kaçış olarak" yaşarken, zaman sonsuz görünür. Birkaç gün önce, yıllar öncesi gibidir ve zaman içindeki tüm olguların birbirine karışması bir kâbustur. Diğer bir hasta, Gabrielle, için zaman daralmıştır ve geleceğe dair korkunç olgular geçmişe aktarılarak kaygıya sebep olur. Adeta, zaten olmuştur ve sonsuza kadar sürecektir. Zihni, tüm zamansal yelpazeyi sürekli tarayarak dehşet verici düşünceleri bugünde toplayıp yoğunlaştırır gibidir ve kaygı deneyimi kaçınılmazdır.[30]

∞

Zamanın parçasal niteliği lehindeki savların çeşitli kaynakları vardır. En etkili olanı muhtemelen, zamanı çok çok küçük ama birbirinden ayrı birimler olarak gören Newton'un hesabıdır.

27 Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, 1912; yeniden basım New York, 1965, s. 22, 32.

28 Karl Jaspers, *General Psychopathology*, 1913; yeniden basım Chicago, 1963.

29 Jean Guyau, *La Genèse de l'idée du temps*, Paris, 1890; Pierre Janet, *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, 1928, s. 47.

30 Charles Blondel, *La Conscience morbide; essai de psychopathologie générale*, Paris, 1914, s. 214-225.

Saatler, her bir tik-tak ile zamanın parçasal niteliğini sesli olarak hatırlatırken, bölmeleri de görsel yönünü temsil eder. Saniye ibresi akıcı olarak hareket eden elektrikli modern saatler 1916'da icat edildi. O güne kadar saatler zamanın akışkanlığına model teşkil etmiyordu.[31] Deneysel psikologlar, insan tepkilerinin kesin aralıklarını ve kişinin algılayabileceği en kısa anı belirlemeye çalıştılar. Gustav Fechner ve Wilhelm Wundt'un laboratuvarlarında, insan yaşamının ölçülebilir zaman parçaları olarak kuruluşunu araştırmak üzere metronomlar ve saatler kullanılıyordu.

1870'lerin sonunda sinemanın iki öncüsü, fotoğraf serileri aracılığıyla parçasal hareketi araştırdılar. Eadweard Muybridge dörtnala kalkmış bir atın hareketini, ince bir telin at koştukça objektif kapaklarını harekete geçirdiği, parkur boyunca dizili bir dizi kamera ile kaydetti. İnsan ve hayvan hareketleri üzerine ardışık fotoğraf çalışmaları yapmaya da devam etti. 1882 yılında Fransız fizikçi E. J. Marey, "krono-fotoğraf" (edebî bir ifadeyle; "zamanın fotoğrafı") olarak adlandırdığı bir teknikle, hareket konusunda çalışmaya başladı: "Çok kısa ve eşit zaman aralıklarıyla çekilmiş bir dizi enstantane fotoğraf aracılığıyla hareketleri çözümleyen bir yöntem."[32] Marey özellikle uçuşun aerodinamiği ile ilgileniyordu ve kuşları üç ayrı açıdan eşzamanlı olarak fotoğraflayan bir aygıt geliştirdi. Hareketi anlamak için onu parçalara ayırmanın, sonra da bileşik bir fotoğraf ya da plastik modelde yeniden kurmanın en iyi yol olduğuna inanıyordu.

1896 yılında, ilk kez kamu huzurunda gösterime sunulacak kadar geliştiğinde, sinema da hareketi ayrı parçalara bölüyordu. Fütürist fotoğrafçı Anton Bragaglia, objektifin yeteri kadar uzun bir süre açık tutulmasıyla, hareket halindeki cismin görüntüsünü bulanık olarak kaydetmeye dayalı, "foto-dinamizm"

31 Alternatif akımla çalışan modern elektrikli saati, 1916 yılında Henry Ellis Warren icat etti. Bkz. Brooks Palmer, *The Romance of Time*, New Haven, 1954, s. 47.

32 J. Marey, "The History of Chronophotography", *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution*, 1902, s. 317; J. Marey, *La Chronophotographie*, Paris, 1899.

olarak adlandırdığı bir teknik önerdi.[33] Bragaglia, eylemi parçalara ayıran ve "*hareketler arası* bölümleri" kaçıran, hem kronofotoğraf ve hem de sinematografiye kıyasla, bu yöntemin tek gerçek hareket sanatı olduğuna inanıyordu. Fotoğrafları, hareket sorununa sanatsal bir çözümden ziyade, acemi fotoğrafçı hatası gibi görünüyordu ve hareketin ya da zamanın akışkan niteliğini yakalamakta tüm görsel sanatların yaşadığı zorluğun, gülünç demesek de saçma birer örneği gibiydiler.

Zamanda hareket eden cisimlerin betimlenmesinde ressamların yaşadığı zorluk, bu tür için her zaman hayal kırıklığı yaratan bir sınırlılıktır. Bu sınırlılık, 18. yüzyılda Gotthold Lessing'in sanatları zamansal ve uzamsal olarak bölmesiyle resmiyet kazanır ve daha sonra 19. yüzyıl sonu ressamlarının da karşısına dikilir.[34] Sanatçılar genellikle şimdiyi aşan bir moment resmederek, geçmişi ve geleceği de kapsamaya çalışırlar. İzlenimciler, Monet'nin saman yığınlarında ve *Rouen Katedrali* serisinde olduğu gibi; aynı motifi günün farklı saatlerinde, farklı mevsim veya iklim koşullarında bir dizi olarak resmederek zamanı betimlemeyi denediler. Monet durumu şöyle açıklıyor: "Resmedilen bir kır manzarası, deniz manzarası, bir figür değildir. Günün belirli bir saatinin izlenimidir."[35]

İzlenimciler aynı zamanda hareket izlenimlerini de resmetmeye çalışmışlardır; fakat geçen bir bulutun yarattığı ışık hareketini ya da rüzgârın su üzerinde yarattığı dalgacıkları ne kadar iyi aktarsalar da, her şey tek bir anda donmuştur.

Kübistler, çoklu perspektifle anlık olanı aşmaya çalıştı, en

33 Anton Bragaglia, "Futurist Phctodynamism" (1911), *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 38.

34 Orijinal metin şöyledir: "Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers", Gotthold Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1776, bölüm 18.

35 Richard W. Murphy, *The World of Cézanne 1839-1906*, New York, 1968, 58. George Heard Hamilton, "Cesanne, Bergson and the Image of Time", *College Art Journal*, Sonbahar, 1956, s. 2-12. Burada, empresyonistlerin zaman içinde bir momenti çizme çabasıyla, "Bergson'un, sadece zamanın içinde ve onun aracılığıyla anlaşılabilecek uzam kavramının resimdeki eşdeğeri olan" Cesanne'ı kıyaslar. Hamilton'un vardığı sonuç, kabaca, Cesanne'ın "zaman imgesini yaratan ilk modern sanatçı" olduğudur.

azından bir grup erken dönem yorumcu bunu ileri sürdü. Leon Werth 1910 yılında, Picasso'nun kübist formlarının "zamanın geçmesiyle deneyimlediğimiz duygu ve düşünceleri" gösterdiğini yazdı. Aynı yıl kübist ressam Jean Metzinger, Braque'ın resimlerinde "bütünsel imgenin zamanın içinde yayıldığını" öne sürüyordu. Metzinger 1911 yılında, kübistlerin çoklu perspektifle zamansal boyuta nasıl katkı yaptığı konusundaki düşüncelerini açıkladı: "Cismi somut olarak yansıtmak için, çeşitli ardıl bakış açılarını kullanarak, etrafında özgürce hareket ediyorlar. Önceleri resim sadece uzama sahipken, şimdi zamanda da hüküm sürüyor." Roger Allard 1910'da, Metzinger resimlerinin "zamanın akışına konumlanmış bir sentez" olduğuna değiniyordu.[36] Tüm bu savlar abartılıdır. Kübistlerin tek bir resimde bir araya getirdiği ardıl ve çoklu perspektif, bu resimlerin *zamanda* yayıldığı sonucunu doğrulamaz. Cismin ardıl açılardan kaç görünüşü bir araya getirirse getirsin, tuval bir anda deneyimlenir (gözün yüzeyi taraması için gerekli süre bir kenara bırakılırsa). Kübistler kendi sanat türlerinin sınırlılıklarını kurcalamış olabilirler ve bunu belki de biraz küçümseme kastıyla yaptılar. Buluşları, resimde zamanı yeni bir biçimde sundu ama geçmekte olan zaman deneyimini kuramadılar.

1899 yılında Hollandalı eleştirmen Ernst Te Peerdt, *The Problem of the Representation of Instants of Time in Painting and Drawing*'de, görsel alanımızın bir dizi zaman-dışı birimden oluşmadığını gözlemledi. Her bir algı anı, birçok ardıl algının senteziydi. "Eşzamanlılık, *Nebeneinander* (yan yanalık) olarak bir araya getirilen kesinlikle bu anlardır ve cismin görülmesinde ardıllık, *Nacheinander* (peş peşelik) oluştururlar."[37] Hareketsiz fotoğraftan farklı olarak göz, ardıl gözlemleri birleştirebilir. Ressamın görevi, zamansal ardıllığı uzamdaki biçimlerle birleştirmektir. Te Peerdt'in iyi bir görsel sanatın ardıllığı gösterebileceği savına rağmen, bir cismin hareketini ya da zamanın akışını resmedemez.

---

36 Yayına hazırlayan Edward Fry, *Cubism*, Londra, 1966, s. 57, 60, 62, 66-67.

37 Ernst Te Peerdt, *Das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst*, Strassburg, 1899, s. 40.

Hiçbir motif, zamanın parçasal niteliğini grafik olarak hatırlatmada saatin yerini tutamaz ve bu dönem resminde çok az saat vardır. 1870'ler civarında Paul Cézanne, akrep ve yelkovanı olmayan –resminde yaratmak istediği zaman-dışılığı sembolize eder– büyük siyah bir saatin hâkim olduğu bir natürmort yapmıştır. Batı resminin önemli eserleri arasında, 1912'de Juan Gris'in *Watch* tablosuna kadar hiç saate rastlamadım. Bu tabloda zaman birkaç nedenle konu dışıdır: Saat, ilk bakışta okumayı güçleştirecek biçimde doksan derece döndürülmüştür. Dört çeyreğe ayrılmıştır ve bunların sadece ikisi görülür durumdadır. Diğer ikisi karartılmıştır, yelkovan yoktur ve bu durum çaba gösterilse de saati kesin olarak okumayı imkânsız hale getirir. Bu kübist saatte zaman parçalara ayrılmıştır, süreksiz ve belirsizdir ama görünür çeyreğinde XI'i gösteren akrebi ile sonsuza dek sabitlenmiştir. 1913 yılında Albert Gleizes Kübist bir portreye, rakamların yarısının silindiği bir saat yerleştirir.[38] Tam olarak 2.35'i göstermektedir fakat zamanı okumada silik bölümün hiçbir faydası yoktur. Gleizes, tıpkı nesneler ve uzam gibi zamanı da kolaylıkla parçalara ayırmıştır.

1912 yılında Giorgio de Chirico, açıkça görülebilen bir saat çizdi. Küçük bir figürün gökkemine baktığı çok büyük bir yapıya yerleştirilmişti. De Chirico'nun birçok resminde yer verdiği belirgin biçimde öne çıkan saatleri Van Gogh'un güneşleri gibidir: *The Delights of the Poet* (1913), *The Soothsayer's Recompense* (1913), *The Philosopher's Conquest* (1914) ve *Gare Montparnasse* (*The Melancholy of Departure*) (1914). Bunların hepsinde, ama özellikle birincisinde geçip gitmekte olan tren, demiryolları ile tam da 1912'de küresel ölçekte uygulanmaya başlayan standart saati bilerek bir araya getirdiğini düşündürmektedir. Her ne kadar resimlerin isimleri uzam ve zamanda aşkınlığı düşündürse de saatler, eylemi tek ve değişmez bir anda sabitler. Tren yolculuğunun veya kâhince [soothsayer] yorumların değiştiremeyeceği katı ve statik bir niteliğe sahiptirler. Cézanne, Gris ve Gleizes'ten farklı olarak de Chirico plastik sanatla-

38 Albert Gleizes, "Portrait of the Publisher Figuière", (ilk sergilenişi 1913); bkz. Daniel Robbins, *Albert Gleizes 1881-1953*, New York, 1964, s. 31.

rın tekil an'a mahkûm olduğunu kabullenmeyi seçer ve evrensel sembolünü böylesine ön plana çıkararak saatin başat gücünü kutsar.

Yuvarlak ve tümüyle görülebilir saatlere verilen taviz katlanılmaz olmalı ki birkaç yıl sonra, 1931'de Salvador Dali, *The Persistence of Memory*'de üç eriyen saat resmetti. Bunlardan bir tanesi, herhangi bir olayın süresinin hafızada uzayabileceğini hatırlatırcasına, bir ağaçta asılıydı. Üzerinde sinek olan diğeri, hafıza nesnesinin eriyebildiği gibi çürüyebilen bir leş de olabileceğini akla getiriyor. Şekli bozulmuş üçüncü saat, melez embriyonik bir gövdenin üzerinde kıvrılıyor – hayatın, mekanik zamanın geometrik şeklini ve matematik kesinliğini çarpıtma biçiminin bir simgesi. Hayatımızın zamanını tüketen, erimeyen diğer bir saat ise, onu tüketiyormuş gibi görünen karıncalarla kaplı.

Açıkça görülebilir ve okunabilir saatlere yer veren Chirico dışında tüm diğer ressamlar, sanat türlerinin zamanı yansıtma imkânsızlığının hatırlatıcılarını, şekilsizleştirmiş, belirsizleştirmiş ve okunmaz hale getirmiştir. Lessing'in tunç yasasına meydan okunmuş ancak hiçbir zaman üstesinden gelinememiştir. Zamanın akışkanlığı lehinde görüşleri daha etkin olarak taşıyanlar, onu daha geniş bir çerçevede formüle eden filozoflar ve romancılar olmuştur.

Zamanın, ayrı birimlerin toplamı değil akışkan olduğu kuramı; insan bilincinin farklı duyu ya da düşünceler yığını değil, ama bir akış olduğu kuramıyla bağlantılıdır. Zihnin bir "düşünceler akışı" olduğundan söz eden ilk kaynak, William James'in 1884 *yılında kaleme aldığı* metindir. Burada, zihni "düşünce adı verilen ayrı öğelerin çeşitli biçimlerde kümelenişi" olarak gören David Hume'un yaklaşımı ile zihni "*Vorstellungen* diye adlandırılan ayrı öğelerin birbirine karşıtlığının" sonucu olarak gören Johann Herbart'ın yaklaşımı eleştirilir.[39] "Düşünce akışının

39 William James, "On Some Omissions of Introspective Psychology", *Mind*, Ocak 1884, s. 2, 6, 11, 16.

bu kısır tarzla daraltılması" ve duygu parçacıklarının bu "gayrimeşru" ve "kötü" ele alınışı konusundaki betimlemeleri, Bergson'un zamanın uzamsal ifadelerini "kusur" olarak nitelemesinin habercisidir. James, duyucu (*sensationist*) psikologların yok saydığı ayrı "sabit bölümler" ile akıcı "geçişken bölümler" arasında ayrım yapar. Zihinsel faaliyetle ilgili olarak en sevdiği metafordan yararlanır ve çağrışımcı (*associationist*) psikolojinin, nehrin "kovalar dolusu" sudan müteşekkil olduğunu söylüyor olmasıyla dalga geçer. Aslında, "zihindeki her bir imge, çevresinde özgürce akan suda şekillenir ve renklenir." Her zihinsel olgu, kendisini çevreleyen bir ışık "halkası" ve "şeridi" işlevi gören, önce ve sonra olanla, yakın ve uzak olanla bağlantılıdır. Zihinsel yaşamımız için, "birbirini izleyen uçuş ve tünemelerden ibaretmiş gibi görünen, bir kuşun hayatı gibi" tek bir doğrultu yoktur. Bütün olarak hızlanır ve yavaşlar, bazı parçaları farklı hızlarda ilerlerken sert bir akıntının burgaçları gibi birbirlerine değerler.

1890 yılında James, yaygın olarak bilinen bir psikoloji ders kitabında bu savlarını yineledi ve bilahare ünlenen bir formülasyon ekledi: "Bilinç kendisine küçük parçalara doğranmış gibi görünmez. 'Zincir', 'tren' gibi kelimeler de onu betimlemek için tam anlamıyla uygun değildir... Zaten birbirine ekli bir şey değildir; akar. Onu betimleyen en doğal metaforlar 'nehir' ve 'akış'tır. Dolayısıyla, artık ondan bahsederken düşünce ya da bilinç akışı demeliyiz."[40] Her ne kadar James ve Bergson düşünceyi nitelemede farklı metaforlar kullansalar da ayrı parçalardan oluşmadığında; bilincin, daima değişen geçmiş ve geleceğin sentezi olduğunda ve aktığında hemfikirdiler.

1903 tarihli *An Introduction to Metaphysics* kitabında Henri Bergson, zamanın akışkan niteliği konusuna eğilirken, iki bilme biçimini birbirinden ayırıyordu: Göreceli ve mutlak. Birincisi, kısıtlanmış olanı, konunun etrafında dolaşarak ya da onun gerçek niteliklerini yansıtmayan sembol ve kelimeler aracılığıyla edinilir. Mutlak bilgi, adeta bir şeyin içinden deneyimlenircesine edinilir. Bu mutlak bilgi sadece sezgiseldir ve bunu "bir

40 William James, *Principles of Psychology*, New York, 1890, I, s. 239.

tür entelektüel ilgi" olarak tanımlar, "ki bu ilgi aracılığıyla kişi nesnesinin içinden bakarak, onda neyin benzersiz ve dolayısıyla da ifade edilemez olduğunu yakalar." Burada büyük bir sorunla karşılaşırız: Eğer felsefesinin hedefi olan mutlak bilgi ifade edilemez ise, onun hakkında nasıl faydalı bir şeyler yazabiliriz? Bergson bu tür bilmenin aracısı olmak için mücadele eder ve bu varoluşun sonucu olan, hepsini aceleyle benimsediği bir dizi analoji ve metafor, hiçbir zaman durumu bütünüyle ifade etmez. Yine de metaforlar bir ölçüde başarılıdır zira bir sezgi deneyimini hepimiz paylaşırız: "Zaman içinde akan kendi kişiliğimiz – sürdürdüğümüz kendi benliğimiz." Kendi içsel benliğine yöneldiğinde Bergson, "sürekli akışkanlık, her biri kendinden sonrakinin habercisi ve öncekinin taşıyıcısı olduğunu gösteren durumlar silsilesi" görür. Bu içsel yaşam, bir spiralin oluşumu gibi ya da bir topun üstüne sürekli ipi dolamak gibidir. Ancak bu teşbihleri öne sürdükten hemen sonra, bunların yanıltıcı olduğunu kabul eder; zira uzamsal olana atıfta bulunurlar oysa zihinsel yaşam, kesinlikle uzamda değil zamanda yol alır. Yaklaşık da olsa bir analoji ortaya koyabilmek için Bergson, son bir çaba göstererek okurun şunu hayal etmesini ister: "Sonsuz elastikiyeti olan büzülmüş bir cisim düşünün [ki bu hayal edilemez] ve eğer mümkünse [mümkün değil] matematiksel bir noktada yer alsın." Bu noktadan çekildiğini hayal edin ve ilginizi çekilen cisme değil, çekme eylemine odaklayın. Sonra da, "sadece hareketin kendisine, gerilim ve uzantıya, kısacası yalın harekete yoğunlaşabilmek için hareketin ardında yatan uzamdan kendimizi sıyıralım. Artık, devamlılık halinde benlik değişimimiz hakkında daha doğru bir imgeye sahip olabiliriz."[41] Aslında Bergson, hayal edilemez bir şeyi hayal etmemizi, hayal edilemez bu imgenin anlaşılmaz eylemini anlamamızı ve ilgimizi bu eylemin bir yönü üzerinde toplamamızı –ki bu da imkânsız– istiyor. Bu analoji denemesinin gösterdiği, Bergson'un "sürelilik" (*Durée*) diye adlandırdığı, zaman içinde varoluşun gerçek niteliğini kelimelerle ifade etmenin zorluğudur.

41 Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*, 1903; yeniden basım New York, 1955, s. 23-26.

Bergson çağdaş düşüncenin, özellikle bilimin, gerçek *durée* deneyimini tahrif etme ve saat üzerinde olduğu gibi onu uzamsal olarak ifade etme biçimine öfkelidir. Saatin bir çeyreği, sınırını yelkovanın çizdiği, daire üzerindeki doksan derecelik bir yaya dönüştürülür. Zamanın uzama tercüme edilmesi üzerine diğer bir tartışmasında, Zeno'nun hareket ve değişimin imkânsızlığı 'kanıtlarını" çürütür. Zeno, uçmakta olan bir ok, yolu üzerindeki bazı noktalardan geçiyor ise, o noktalardayken duruyor; dolayısıyla da aslında hiç hareket etmiyor demektir sonucuna varır. Bergson, okun *bir* noktada olabileceğini varsaymanın yanlış olduğunu söyleyerek karşı çıkar: "Ok tabii ki hiçbir zaman herhangi bir noktada değildir. En fazla söyleyebileceğimiz orada olabileceği, oradan geçtiği ve orada durabileceğidir."[42] Hareket de zaman gibi bölünemez bir akışkanlığa sahiptir. Zeno, böyle bir bölünmenin mümkün olduğu ve "izlenen yolu çizen çizgi için geçerli olanın, hareketin kendisi için de geçerli olduğu" varsayımıyla batağa saplanır. Çizgi bölünebilir, fakat hareket bölünmez. Zamana gelirsek: Hareketi, duraklamaların toplamı olarak göremeyeceğimiz gibi; zamanı da zamansal parçaların toplamı olarak göremeyiz, meğerki özsel akışkan niteliklerini çarpıtmayalım.

Bergson'un sürelilik kuramı, en ateşli destekten en öfkeli suçlamaya kadar değişen çok geniş bir eksende, çok farklı kültürel tepkiler aldı. 1890'da George Sorel sosyalist devrim için geliştirdiği bir projeyle, işçilerin genel greve katılmalarını sağlayarak onlarda sosyalizm "sezgisi" yaratmayı amaçlıyordu. Sorel, Bergsoncu bir dil kullanarak, devrimci sosyalizmin bilimsel çözümlemesinin statik olduğunu ve tarihsel değişimin süresel akışkanlığında sezilebilecek olan özsel niteliğini ıskaladığını savunuyordu. Zeno'nun uçarken duran oku gibi, Avrupa emekçi sınıfının da devrimci süreçte durakladığı sonucunu çıkarıyordu – değişim ve hareketin özsel bölünemezliğini belirsizleştiren çözümlemesiyle yapay bir donma yaşıyordu.[43] Char-

42 Henri Bergson, *Creative Evolution,* 1907; yeniden basım New York, 1944, s. 335.

43 Georges Sorel, *Reflexions sur la violence,* Paris, 1908.

les Péguy, Fransız düşünce hayatını kısır bir katılığa hapsettiğini düşündüğü Kartezyen geleneğe saldırmak için Bergson'un felsefesini kullandı.[44] Péguy, modern Hıristiyanlığın ruhani ölümünü sabit fikirlerin akılsızca tekrarlanması ile açıklıyordu: Gerçek inancın dinamik enerjisi alışkanlık katmanları altında boğuluyor.

Creative Evolution'un son paragrafında Bergson, tüm sabit sembollerle bağını koparan filozof için uygun hedefi tarif ediyordu: "Maddi dünyanın tek bir akışkanlığa, sürekli akıcılığa, oluşa geri dönüşünü görecektir." Bu yaklaşım bazı Bergson eleştirmenlerini korkuttu. Onu küçük düşürmeye çalışanlar arasında en renkli ve en çılgın olan, İngiliz sanatçı Wyndham Lewis idi. 1927 yılında, Bergson'un akışkanlıkla olan aşkının modern dünyadaki en talihsiz gelişmenin başlangıcı olduğu, şeffaf bir çözümlemenin tüm anlaşılır ayrımlarını bulanık süresel bir çorbaya dönüştürdüğü sonucuna vardı. Bergson'u, uzam ve zaman arasına çizgi çekmekle suçladı ve kendi ateşli itirazını dillendirdi:

> O, 'nüfuz eden' ve 'iç iç geçen' şeylerin görüntüsünden ne kadar keyif alıyorsa biz de tam tersinden, ayrı olmaları görüntüsünden keyif alıyoruz – rüzgârın aralarında esmesinden, havanın içlerinde ve çevrelerinde dolaşmasından: O ne kadar 'belirsiz,' 'kalitatif,' bulanık, hissi ve coşturucu olandan keyif alıyorsa, biz daha fazla belirgin, geometrik, evrensel, gayrı-kalitatif olandan keyif alıyoruz – berrak ışıktan, hissi olmayandan. Bu büyüleyici müziğin Zaman *takıntısından*, duygusal önceliğinden, içe işleyen kışkırtıcılığından ziyade, Bergson'un 'Uzam *takıntısı*' olarak adlandırdığını tercih ediyoruz.

Lewis, Bergson'un felsefesi ve Einstein'ın fiziğinin yanı sıra, dönem edebiyatının hatırı sayılır bir bölümünü de, sanatın ve insan algısının farklı melekelerinin apaçık çizgilerini yok etmede birleşen "büyük, tek bir Ortodoksluk" çerçevesinde görüyordu. Bergsoncu akıcılığın diğer bir örneğini James Joyce'un

---

44 Charles Péguy, *Oeuvres en prose de Charles Péguy, 1909-1914*, Paris, 1957, s. 1259-1286.

Ulysses'inin "yumuşaklığında, gevşekliğinde ve muğlaklığında" buldu.[45]

Joyce'un bilinç akışı yaklaşımı, önce Stern tarafından keşfedilen daha sonra 1888 yılında Edouard Dujardin'in, roman kahramanının geçmiş ve gelecek üzerine düşüncelerini, fiilî algılarıyla paralel olarak aktardığı bir romanıyla yeniden hayatiyet kazanan edebî gelişimin doruğudur. Bu teknik "dolaysız içsel monolog" olarak adlandırılır; zira zihnin içsel faaliyeti, "şöyle düşünüyordu" gibi ibareler kullanılmadan ya da neler olduğuna dair yazar müdahalelerine yer verilmeden dolaysız olarak aktarılır.[46] Dujardin'den önce de birçok yazar bir karakterin düşüncelerini *çözümlemeyi* denemiş ve bazen de karakterin bilinci üzerinden hikâyeyi aktarmışlardır ancak hiçbirisi, bilincin konuşma öncesi evrelerini tüm bir romanın konusu haline getirmemiştir. Teknik, bilincin bütünselliğini yeniden yaratma amacı taşısa da, aşağıdaki pasajın da gösterdiği gibi, bilincin zamansal akışkanlığını aktarmaya daha uygundur.

> Saat çalıyor, altı, beklediğim saat. İşte gireceğim ev, orada birisiyle buluşacağım; ev: hol; içeri girelim. Akşam oldu; hava temiz; havada mutluluk veren bir şeyler var. Merdiven; ilk basamaklar. Belki de erken çıkmıştır; bazen yapar; ama ona günümün hikâyesini anlatmalıyım. Merdiven sahanlığı; geniş, aydınlık merdiven boşluğu; pencereler. O iyi bir insan, arkadaşım; aşk ilişkimle ilgili her şeyi ona anlattım. Diğer bir keyifli akşam başlıyor. Her neyse, artık bundan sonra benimle alay edemez. Harika zaman geçireceğim.[47]

Parçanın hikâyesi sadece birkaç saniye sürse de, özel zaman geniş bir süreye yayılır ve bu süre içinde kararsızca yön değiştirir. Dujardin'in dolaysız içsel monoloğu, kısa ilgi süreleriyle, düşünce ve algı karışımlarıyla, zaman ve uzam arasında öngö-

45 Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Londra, 1927, s. 428,120.

46 *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, 1954) kitabında Robert Humphrey çeşitli edebî tekniklerle bilinç akışını ayrı tutarak, "dolaysız içsel diyalog" gibi betimlemeler kullanmıştır.

47 Edouard Dujardin, *We'll to the Woods no More [Les Lauriers sont coupés*, çev. Stuart Gilbert, 1888; yeniden basım New York, 1935, s. 6.

rülemez sıçramalarıyla, zihnin kendi içindeki faaliyetini yansıtır.

"Bilinç akışı" teriminin edebî kullanımı, 1890 yılında, William James'in ünlü tanımından sonradır. *Ulysses*, Dujardin'in dolaysız içsel monoloğunun uygulanmasından ya da James'in bilinç akışından başka bir şey olmasa da, insan bilinci ve zamandaki yolculuğu üzerine edebiyat ve felsefede bir dönem gelişmelerinin görkemli bir simgesidir. Dolaysız içsel monolog parçaları, en sonunda Molly Bloom'un uykuya dalmasına varan kesintisiz akışa kadar, romana dağıtılmıştır. Tek bir pasajdaki farklı fiil zamanı kullanımları, zamansal yelpazede yaptığı çok çeşitli atlamaları gösterir.

> belim biraz fazla kalın akşam yemeklerinde birayı kesmek zorunda kalacağım yoksa giderek onunla gurur mu duyuyorum ORourkes'tan son gönderdiklerinde köpükten eser yoktu çok kolay para kazanıyor Larry ona kirli çıkın diyorlar Noel'de yaş pasta ve kimseye satamadığı kırmızı şarap diye kakalamaya çalıştığı bir şişe pislik gönderdi tükür desen susuzluktan ölüyorum diye korkar ya da biraz nefes egzersizi mi yapmalıyım acaba bu yağları eritmeye faydası var mı fazla mı kaçırdım artık moda zayıflar değil jartiyer moda bugün giydiğim eflatun olan var ayın birinde aldığı maaşla bana aldığı tek şey...[48]

"Akış" metaforu bu zihinsel faaliyeti betimlemek için tam anlamıyla uygun değil, çünkü sabit bir mecrada düzenli bir akışı ifade ediyor. Oysa Molly'nin zihni, kendi dünyasının etrafında dolanıyor ve bu dünyanın temposu ve yönü konusundaki beylik hesaplara meydan okuyordu. Bu son bölümde Joyce, bilincinde yaşadığı biçimiyle Molly'nin dünyasının süresel olarak en geniş haline ulaşır. Joyce'un, günün hangi saatinde geçtiğine dair bir zaman belirtmediği tek bölüm budur ve sembolü ölümsüzlük ve sonsuzluktur – "∞" [49] Keskin bölümleriyle, geleneksel zamanın sabit yönleri zihinsel eylemini sap-

48 Joyce, *Ulysses*, s. 750.

49 Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, New York, 1972, s. 163. Rayner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, Londra, 1969, s. 64.

tamakta yararsızdır. Molly'nin bunları ne zaman düşündüğünü sormak, tıpkı nerede düşündüğünü sormak gibi, yersizdir. Zihninden geçen her düşüncede ve her cinsel kıpırdanışta değişen hayat hikâyesi, sonsuz kere yeniden yazılmaktadır. Hafızası, geçmişten sabit düşünceleri taşıma yetisi değildir; şu anki bilincinin sonsuz bir yaratıcılıkla onları devamlı dönüştürebilmesini sağlar ve hepsi, ayrı ayrı düşünceler ya da yalıtılmış anlar olmaksızın, akıcıdır.

∞

Tarihin yapısı, saatlerin kesintisiz ileriye doğru hareketi, günlerin, ayların ve yılların geçit töreni ayrıca basitçe sağduyu, bize zamanın geri döndürülemez olduğunu ve sabit hızda ileriye hareket ettiğini söyler. Yine de geleneksel zamanın bu özellikleri, sanatçıların ve entelektüellerin tersine akan, düzensiz ritminde ve hatta duran zaman tahayyülleri ile sorgulanmıştır. Yüzyıl sonunda, zamanın oku her zaman düz ve gerçek değildir.

Bu hesaplaşma iki teknolojik gelişmeden kaynaklanır: Elektrik lambası ve sinema. Ticari anlamda kullanışlı ilk ampul 1879 yılında Thomas Alva Edison tarafından icat edildi ve kendisi üç yıl sonra, New York'un Pearl Caddesi'nde ilk elektrik şebekesini kurarak elektrik ışığının yaygın olarak kullanılmasının yolunu açtı. Saygın mimari tarihçisi Rayner Banham, elektrik kullanımının, "ateşin bulunmasından beri, insanlık tarihindeki en büyük çevresel devrim olduğunu" söyledi. Bu çok yönlü, ucuz ve güvenilir aydınlatma biçiminin sayısız etkilerinden biri de gündüz ile gece arasındaki ayrımı bulanıklaştırmasıdır. Mum ve gaz lambaları da tabii ki geceleri aydınlatıyordu, fakat ampullerin büyük gücüne sahip değillerdi ve gündüz ile gece arasındaki rutin geçişlerde bir değişim yaratamazlardı. Buna benzer birçok gözlemden bir tanesi 1898 tarihli bir romanda yer alır. Broadway'de akşam karanlığında bir sokak sahnesi, geceyi "sonsuza dek" gündüze çeviren etkisiyle, "ışıl ışıl elektrik" seli ile aydınlatılmıştır.[50]

50 Ellen Glasgow, *Phases of an Inferior Planet*, New York, 1898, s. 4.

Diğer bir açıdan bakıldığında sinema, zamanın değişmezliği ve geri döndürülemezliğiyle oynayan çok çeşitli zamansal fenomenler ortaya koydu. Fransa'da sinemanın öncülerinden Georges Méliès, sinemada bir dizi hileye imkân verecek bir kaza yaşadı. 1896 yılında, Place de l'Opéra'da bir sokak sahnesi çekerken kamerası sıkıştı ve çok kısa bir süre sonra yeniden çalıştırarak çekmeye devam etti. Daha sonra bütünü perdeye yansıtıldığında, büyük bir otobüsün cenaze arabasına dönüştüğü yanılsamasını yaratıyordu.[51] Bu durum, kamerayı durdurup sahneyi değiştirerek yaratılabilecek diğer birçok etki konusunda Méliès'e fikir verdi. Bu tekniği, bir iskeletin birden yaşayan kadına dönüştüğü ve böylelikle zamanda iki yönlü sıçramayı ima eden, 1896 tarihli *The Vanishing Lady* filminde kullandı.

Méliès bu etkileri yaratabilmek için kamerayı durdurmuştu. Amerikalı film yapımcısı Edwin S. Porter, montaj yoluyla zamanın çok daha kolaylıkla sıkıştırılabileceğini, genişletilebileceğini ya da tersine çevrilebileceğini keşfetti. Zamansal bölümler, kesilerek gerçekten akıştan çıkarılabilir ve isteğe göre zamansal düzen değiştirilebilirdi. Bu teknikleri 1902'de *The Life of an American Fireman* filminde uyguladı. Burada, önce yangın alarmını susturan birini, daha sonra da alarm çalmadan önce uyumakta olan itfaiyeciyi görürüz. David Griffith geliştirdiği paralel montajlama tekniğiyle, tek bir olay karşısında *eşzamanlı* eylemi göstererek zamanı genişletti. Griffith, 1909 tarihli *Corner in Wheat*'de, oyuncuların hareketsiz kalmasıyla zamanın durduğu yanılsaması yaratan görüntü dondurma tekniğini ilk defa kullandı.[52] 1916'da Hugo Münsterberg, çağdaş bazı oyun yazarlarının sinemayı taklit etmeyi denediğini ve Charlotte Chorpenning'in *Between the Lines*'ında olduğu gibi zamanda geri dönüşleri sahnede kullandıklarını belirtir. Bu oyunda, "ikinci, üçüncü ve dördüncü sahne-

51 Georges Méliès, "Les Vues cinèmatographiques", 1907, *Intelligence du cinématographe*, yayına hazırlayan Marcel L'Herbier, Paris, 1946, s. 186-187.

52 Edgar Monin, *Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, 1958, s. 50-54; Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York, 1958, IV, s. 240.

ler mektupların geldiği üç ayrı eve açılırken, bu üç ayrı yerdeki fiiller mektupların yazılmasından öncedir ve *aynı zamanda* cereyan eder."[53]

Zamanda geri dönüşün daha da çarpıcı bir örneği, film gösterici marifetiyle filmi geriye doğru oynatmaktır ve ilk kez 1895 yılında Louis Lumière tarafından *Charcuterie mécanique*'de denenmiştir. Bir sinema eleştirmeni bu hayret edilesi efektlere değinir: Adamlar, önce ayakları olmak üzere sudan çıkıp atlama tahtasına konuyor, itfaiyeciler kaza kurbanlarını yangının içine geri taşıyor, çırpılmış yumurtalar yeniden toparlanıyor. Kırık cam parçalarının havada uçarak masa üzerinde mükemmelen orijinaline dönüşünü anlatış biçimi, tersine bir Kübist çözümlemeyi yansıtır gibidir.[54]

Bazı önemli roman yazarları zamanın geçişini yansıtmada yaşadıkları sorunlara değinmişlerdir; bir kısmı, bulunan çözümlerin şaşmaz biçimde sinemanın yaratıcı zamansal manipülasyonlarıyla –doğrudan esinlenmese bile– paralel seyrettiğini ifade ederler. Conrad'ın yöntemi, özgül bir anı, sanki zamanda asılı kalmış gibi yalıtarak daha derinlemesine incelemeye tabi tutmaktır.[55] Ford Madox Ford, Conrad'ın da paylaştığı bir yaklaşımı özetler:

> Bize göre romanın, özelde de Britanya romanının açıkça görülen sorunu düz bir çizgide ilerlemiş olmasıdır oysa siz insanlarla dostluklar kurarken düz bir çizgide ilerlemezsiniz. Bir insanı ele aldığınızda onun başlangıcından başlayıp, hayatını kronolojik sonuna götüremezsiniz. Önce onun hakkında güçlü bir izlenim yaratmalı ve sonra geçmişi üzerinde geri ve ileri hareket etmelisiniz.
>
> Hayat size şunu anlatmaz: 1914 yılında kapı komşum Bay Slack, bir kış bahçesi inşa etti ve onu Cox'un yeşil alüminyum boyasıyla boyadı. Konu üzerine düşündüğünüzde, Mr

53 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, 1916; yeniden basım New York, 1970, s. 77.

54 Charles B. Brewer, "The Widening Field of the Motion-Picture", *Century Magazine*, 86, 1913, s. 75.

55 Joseph Conrad, *Nigger of the Narcissus'a önsöz*, Londra, 1897.

Slack'ın bahçesinde bir gün nasıl belirdiği ve buraya bir duvar tasarladığı üzerine rastgele sahneler hatırlarsınız.[56]

Ulysses'te Joyce, öyküsel zamanın ileriye doğru akışında sert bir kesinti yaratır. Bloom bir geneleve doğru ilerlerken, bir temizlik işçisinden sakınmak için bir adım geri atar ve aynı noktaya kırk sayfa ve bir-iki saniye sonra döner. Özel zamanının bu birkaç saniyesinde okuyucu konudan uzaklaştırılırken onlarca karakter devreye girer ve bu durum, geçen kamusal zamanda mümkün olandan çok daha uzun bir süreyi kapsar. Virginia Woolf, "bir cümlenin demiryolu gibi düz resmi çizgisinin" ötesine geçmenin bir yazarın sorumluluğu olduğunu savunur. "Gerçekçilerin bu korkunç öyküsel yöntemi, öğle yemeğinden akşam yemeğine doğru gidiş, yanlış ve gerçekdışıdır, sadece alışkanlıktır." Edebiyatta zamanın bu yeni ele alınışına dair, Thomas Hardy'nin gözlemine de değinir: "Artık her şeyi değiştirdiler. Biz bir başlangıç, gidiş ve sonuç düşünürdük. Aristocu kurama inanırdık."[57]

Psikologlar ve sosyologlar rüya ve psikozlarda, din ve büyüde zamanın sürekliliği ve geri döndürülemezliği ile ilgili modifikasyonları gözlemlediler. 1897 yılında yazdığı bir mektupta Freud, rüyalarda ve fantezilerde gözlemlediği zamansal çarpıtmaları açıkladı: "Özellikle kronolojik ilişkilerin göz ardı edildiği bir bölümleme sürecinin" sonucunda, bellek çarpıtılması meydana gelir.[58] *The Interpretation of Dreams* kitabında Sigmund Freud, bilinçli hayatımızın akışı içindeki deneyim silsilesinin, rüyadaki zihnin ihtiyaçlarına göre nasıl yeniden düzenlendiğini araştırır. Asli süreç olan içgüdüsel yaşamımızın ruhsal ortamı, hem mantığın hem de uzam ve zamanın gereklerini

---

56 Ford Madox Ford, *Joseph Conrad: A Personal Reminiscence*, Boston, 1924, s. 192-195.

57 Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, New York, 1954, s. 93-136. Malcolm Bradbury ve James McFarlane, modern romanın en önemli meselelerinden birinin öyküsel sanatı "olaylar dizisi kurma zahmetinin belirleyiciliğinden" kurtarmak ve "çizgisel öyküyü, mantıklı ve ilerlemeci dizilişi" sorgulamak olduğu sonucuna varırlar. Bkz. *Modernism 1890-1930*, New York, 1976, s. 393.

58 Sigmund Freud, *Letter to Wilhelm Fliess, 25 Mayıs 1897, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra, 1953 I, s. 252.

tamamıyla hiçe sayar. 1920'de kuramını özetlerken, bilinçdışı zihinsel süreçlerin "zaman-dışı" olduğunu zira geçen zamanın onları hiçbir şekilde değiştirmediğini ve "zaman düşüncesinin onlara uygulanamayacağını" söyler.[59]

Henri Hubert ve Marcel Mauss'un kaleme aldığı 1909 tarihli "Summary Study of the Representation of Time in Religion and Magic"te (Din ve Büyüde Zamanın Temsili Üzerine Özet Çalışma), din ve büyüde zamanın sosyal bir işlevi olduğu ve ardıllık açısından niceliksel değil niteliksel bir deneyimin çerçevesini çizdiği savunulur. Zamanın, heterojen, kesintili, genişleyebilir ve kısmen geri döndürülebilir olduğunu düşünmektedirler. Zamanın sosyal kökünün heterojenliğini sağladığını, Durkheim ile savunurlar. Takvimin niceliksel olduğu yönündeki çoğu yaklaşımın tersine, özel gün ve mevsimlerden oluştuğu için niteliksel olduğunu ileri sürerler. Dinî zaman da kesintilidir, zira tanrısal olanın ortaya çıkması olağan akışı kesintiye uğratır. Kronolojik olarak ayrılmış dönemler kutsal işlevleri bakımından birbirine bağlandığında "süreksizlik özelliği" kazanırlar. Bazı özel anlar, ardından gelen zaman aralığını "damgalarlar" ve aynı dinî anlamı taşıyan zaman parçaları birleşebilir. Zaman genişleyebilir de çünkü "olağan insan varoluşunun bir saatinde, kahramanlar yıllarca süren büyülü bir hayat yaşayabilirler." Giriş ve çıkış törenlerinin zaman içinde birleşebileceklerine dair gözlemleri, sonun başlangıçla birleşmesi anlamında, kısmi tersine çevrilebilirliği ima eder.

Hubert ve Mauss, Bergson'u izleyerek zamanın dinamik olduğunu düşünüyorlardı ve onun, zamansal imgelerin konum ve ardıllığının yerine, "bilincin, bağımsız süreliliklerin uyumunu ve farklı ritimleri gerçekleştirmesini sağlayan aktif gerilim" olarak zaman kavramını koymasını onaylıyorlardı. Kamusal zamanın, içsel zaman bilincinin parçası olduğunu kabul et-

59 Freud, *Standard Edition*, XVIII, s. 28. Marie Bonaparte, "Time and the Unconscious", *The International Journal of Psycho-Analysis*, 21, 1940, s. 427-468. Burada, çocuklarda, rüyalarda, fantezilerde, aşkta, ilaca bağlı durumlarda, mistik kendinden geçmede, psikozda ve peri masallarında gözlemlenen bilinç-dışı süreçlerin "zaman-dışılığı" konusunda psikanalitik yaklaşımın kapsamlı bir incelemesi yer alır.

mede gösterdikleri esneklik noktasında ise Bergson'dan ayrılıyorlardı. Onlara göre kamusal zaman, "bilinç gerilimleri yelpazesinin bir kutbunu" oluşturuyordu."Ardıl imgeler psikolojik gerçekliğini ayırt etmemizi sağlayan nosyonlar oyunu, iki ayrı dizi anlatıma bağlıdır. Bir tanesi sabit ve düzenlidir: Takvim... Diğeri ise, yeni anlatımlar oluşturma eylemi aracılığıyla sürekli olarak kendini yeniden kurar. Zihin, bu iki diziye ait belirli öğeleri tek bir gerilimde birleştirmek için sürekli çalışır." Büyü ve dinin zamanı, tek tip ve homojen zamanın özel deneyimlenmesinin yarattığı ruhsal gerilimler arasında bir uzlaşıdır. Bir yıldönümü kutlaması, özellikle de büyü ve dine dair bir olayla özdeşleştirilmişse, benzersiz özel yaşam ritmimizin sosyal bir topluluğun yaşadığı tek tip ritimle bütünleşmesidir.[60]

Zamanın bölümlenmesinin, "sınırlarını çizdiği meseleyi fena halde kesintiye uğrattığı" savları, Einstein'ın, zamanın geri döndürülemezliği klasik kuramına meydan okuyan zaman ve maddenin etkileşimiyle ilgili devrimci kuramına koşuttur. Newton maddi dünyadaki hiçbir oluşun zamanın akışını etkileyemeyeceğini düşünüyordu; fakat Einstein, cisimle gözlemcisi arasındaki göreceli hareketin, cismin geçiş zamanının hareketsiz bir noktadan gözlemlenmesine kıyasla, daha yavaş görüneceğini savundu. Dolayısıyla, göreceli hareket hesaba katıldığında; belirli bir noktadan gözlemlenen ve B olgusundan önce gerçekleştiği görülen A olgusunun, başka bir noktadan gözlemlendiğinden sonra gerçekleşmesi mümkündür. Ancak aynı yerde gerçekleşen olguların sırası ve nedensel olarak bağıntılı olguların ardıllığı, herhangi bir gözlem noktasına göre tersine dönmez ve dolayısıyla görecelilik kuramına göre mutlak kalır.[61]

---

60 Henri Hubert ve Marcel Mauss, "Étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie", *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, 1909, s. 201, 207, 209, 211-212.

61 Paul Langevin, zamanın genişlemesi üzerinden kuramın yaratacağı paradoksal durumları kurgular. Eğer insan ışık hızına yakın bir hızda uzaya gönderilebilseydi ve iki yıl yaşlandıktan sonra dönebilseydi, dünyada iki yüz yılın geçtiğini görecekti. Bkz. "L'Evolution de l'espace et du temps", *Revue de métaphysique et de morale*, 19, 1911, s. 466.

Hepimiz zamanı kolaylıkla söyleyebiliriz; fakat zamanın ne olduğunu söylemek, bin beş yüz yıl önce Saint Augustine için olduğu kadar zordur. "Peki, zaman nedir?" diye sorar. "Bunu bana kimse sormuyorsa, ne olduğunu biliyorum. Ancak bana sorana anlatmam gerekiyorsa, bilmiyorum." İlgilendiğimiz dönemde bu sorun, Augustine'i durduran güçlüğü aşma azmiyle, sürekli olarak ele alındı. Zaman üzerine literatürde, niceliksel olarak keskin bir artış oldu ve dönemin gözlemcileri bunun tarihsel anlamı olduğuna hükmettiler. Daha 1890'da Britanyalı felsefeci Samuel Alexander, "zamana ciddiyetle eğilen ilk felsefeci" olarak Bergson'u selamladı. Bir Fransız eleştirmen, "vücudumuzun zamanı ölçmeyi bildiğini" ilk keşfedenin Proust olduğunu düşünüyordu. Bu arada Wyndham Lewis, bu kuşaktan çok sayıda insanın zaman konusuyla meşgul olmasına sızlanıyordu.[62]

Zamanın sayısı, dokusu ve yönü ile ilgili çelişkili yaklaşımlar, iki tür saatin (kamusal ve özel) dikkate alınması nedeniyle daha da karmaşıklaştı. Geleneksel tek tip kamusal zamanın gerçekliğine kimse karşı çıkmıyordu; fakat özel zamanın çoğulluğu birçok düşünür tarafından savunuluyordu ve Bergson gibi bazıları da, sabit ve uzamsal olarak ifade edilen kamusal zamanın gerçekten zaman mı yoksa uzam âleminden gelen metafizik bir sızıntı mı olduğunu sorguladılar. Dünya Standart Saati'nin kullanılması, paylaşılan kamusal zamanda daha fazla tekbiçimlilik sağladı ve bu durum özel zamanın çokluğuyla –ki bu bireyin anları arasında, kişiliklerine göre bireyler arasında, toplumsal örgütlenmenin türevi olarak farklı gruplar arasında olabilir– ilgili kuramlaştırmaları tetikledi. Benzer biçimde, zamanın dokusuna ilgi gösteren düşünürler, onun kamusal ya da özel görünümlerine odaklananlar olarak ayrıldılar. Zamanın, takvimde kutulanmış günler kadar keskin biçimde ayrılmış kesintili parçalardan oluştuğuna dair yaygın düşünce, genel kanıda hâkimiyetini sürdürürken en yenilikçi yaklaşım gerçek za-

62 Samuel Alexander, Space, *Time and Deity*, Londra, 1890; Camile Vettard, "Proust et le temps", *Les Cahiers Marcel Proust*, I, 1927, s. 194; Lewis, *Time and Western Man*.

manın, akışkan dokusuyla özel zaman olduğuydu. Zamanın tek bir doğrultusu olduğu çevresindeki tartışmalar da kamusal ve özel zaman çizgilerine göre ayrıldı. Değişik hareket referans sistemlerinden izlendiğinde farklı dizilişlerde olduğu gözlenen özel olgu serileriyle, kamusal zamanın tersine döndürülemezliğine sadece Einstein karşı çıktı. Tüm diğerleri, kamusal zamanı döndürülemez biçimde ileriye doğru akışına bıraktılar fakat özel zamanın yönünün, rüya görenin hayal gücü kadar değişken olduğunda ısrar ettiler. Romancıların, psikiyatrların, sosyologların zamansal geri dönüşleri, özel zamanın, kamusal zamanın mecrasının yanı başında uyum içinde aktığı geleneksel düşüncesini daha da sarstı.

Dönemin dürtüsü, tek bir kamusal zamana karşı özel zamanın gerçekliğini doğrulamak ve heterojen, akıcı ve geri döndürülebilir niteliklerini saptamaktı. Bu doğrulama, aynı zamanda, dönemin bazı büyük ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlerini de yansıtıyordu. Her ülkede ekonomi merkezîleşti; insanlar şehirlerde kümelendi; siyasal bürokrasi büyüyüp devlet gücü arttı; telsiz, telefon ve demiryolları sefer çizelgeleri, modern dünyada yaşamın koordine edilebilmesi için evrensel zaman sistemini zorunlu hale getirdi. Demiryollarının kırsal bölgelerin direncini ve yalıtılmışlığını kırdığı gibi, özel zamandaki özel deneyimin benzersizliği de, evrensel kamusal zamanın kullanımıyla saldırı altında kaldı. Hemen göze çarpmayan bu saldırı, tarihsel bir perspektiften bakıldığında, yüzyıl dönümünde olduğundan daha keskin görünür. Dünya saatinin otoritesi ile bireysel olanın özgürlüğü arasındaki gerilimi, Conrad dramatize ederken, anarşist lider Bay Verloc'a kendisini ispat etmek için "meridyeni havaya uçurmasını" önerir. Ancak birçok özel zaman sözcüsü, yeni dünya zamanı ile kentlerde kümelenme, tekel, bürokrasi ya da büyük devlet arasındaki bağlantıyı tespit etmemiş olsa da; beyanlarına yol açan, kısmen, Dünya Standart Saati dahil muhtelif kolektifleştirici güçlerin saldırısına karşı tepkileridir.

İletişim ve ulaşım teknolojileri ve okur-yazarlığın yaygınlaşması, daha çok insanın uzak yerleri gazetelerde okumasına,

filmlerde izlemesine ve daha çok seyahat etmesine neden oldu. İnsan bilincinin uzamda yayılmasıyla, farklı yerlerde çok farklı alışkanlıklar olduğunu ve hatta farklı zaman ölçümleri olduğunu fark etmek kaçınılmaz hale geldi. Durkheim'ın zamanın sosyal göreceliliği konusundaki ısrarının Batı Avrupa'nın zamansal etnik-merkezciliğine meydan okuması gibi, özel zamana dair edebî arayışlar da, dünya zamanının otoriter ve buyurgan eğilimlerine benzer bir yolla karşı çıkıştır.

Tüm kültürel kaynaklar boyunca kutuplar tespit ettik: Zamanın nitelikleriyle ilgili üç bölümlemenin (sayısı, dokusu ve yönü) yanı sıra, kamusal zamana karşı özel zamanın gerçekliğinin oluşturduğu temel kutuplaşma. Bu dönemde oluşan zaman *anlayışının kaynağı fen* bilimleri, sosyal bilimler, resim, felsefe, roman, oyun ve somut teknolojik değişikliklere dair tartışmalar ve gerilimlerdi. Çeşitli geçmiş, şimdi ve gelecek tarzlarını izlerken, kültürü çelişki üzerinden şekillendiren, farklı konular üzerine başka kutuplar göreceğiz.

2

Geçmiş

Geçmiş deneyimi, bireyler arasında oldukça büyük farklılıklar gösterir. Bazıları için çok gerilere doğru gider ve kapsadığı hatıralar tutarlı bir diziliştedir. Bazıları, olguların izlerini neredeyse olur olmaz kaybeder ve geriye kalan çok azının da oluş sırasını karıştırır. Diğerleri, şimdi ve gelecek pahasına geçmişi unutmaz ve ona saplanıp kalır.[1] Her dönemin de birbirinden oldukça farklı geçmiş anlayışı vardır. Bu kuşak, hızlı teknolojik, kültürel ve sosyal değişimlere karşı, istikrar için ona yüzünü çevirmiştir. Dönem düşünürleri, giderek sekülerleşen dünyada kimlik kaynağı olarak keskin bir tarih duygusu geliştirdiler ve çok çeşitli amaçlarla kişisel geçmişi araştırdılar. Bergson için bir özgürlük kaynağı, Freud için zihinsel sağlığın garantisi, Proust için ise cennetin anahtarıydı. Diğer bazıları, geçmişi pişmanlığın ve günahkârlık yükünün kaynağı, teslimiyet ve ataletin bahanesi olarak gördüler. Geçmiş üzerine düşünmek dört ana konuda odaklanıyordu: Dünyanın yaşı, geçmişin şimdi üzerindeki etkisi, bu etkinin anlamı, unutulmuş bir geçmişi hatırlamanın en etkin yolu.

1 Eugène Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, Evanston, 1970, s. 148-168.

∞

Eski Ahit'in ilk satırı, her zaman öğrenme merakını dizginlemiş ve geçmişin sonsuz enginliğini düşünen zihnin yoldan çıkmasına engel olmuştur. Kesin zamanı bilinmese de, birazcık inancı olan kişi, bir başlangıç olduğu düşüncesiyle rahatlar. Vahye dayalı bu hakikatin verdiği rahatlık, kısmen, kesinlik taşımamasındandır. 1654'te Piskopos Ussher, yaratılışı İÖ. 4004 olarak hesaplayarak bilimsel bir tartışmaya davetiye çıkarmıştır. 1770 yılında Comte de Buffon, dünyanın en *az 168.000 yaşında olduğunu* saptadı ve 1830'da da Charles Lyell, jeolojik oluşumların yaratılabilmesi için gerekli, hâlâ *faaliyette olan* aşamalı süreçlere yetecek "sınırsızlıkta" olduğunu tahmin etti. Lyell, tekbiçimci kuramını formüle ederken, felakete yol açan alt üst oluşların yerine zamanı koydu ve 1859'da Darwin, çok küçük oynamaları da hesaba katarak kuramını genişletti ve üzerinde çalıştığı bir bölgenin yaşını 300 milyon yıl olarak tahmin etti. Zamana, kalıcı bir biçimde jeoloji kuramının el koymasını sona erdiren, 1862 yılında seçkin İngiliz Fizikçi Lord Kelvin'in, yer kabuğunun soğuma süresine dayalı hesaplamalar ile muhtemelen yüz milyon yıldan fazla olmadığını ve yirmi milyon yıl olabileceğini öne sürmesi oldu.[2] Zaman ölçeğindeki bu büyük kısalmanın sonucu olarak jeologlar ve biyologlar kuramsal değişiklikler yapmaya zorlanırken, çok büyük bir güce sahip kıyamet dalgalarının jeolojik oluşum ve canlı türlerinin evrimini hızlandırdığı tezini ortaya attılar. Darwin, kıyamet kuramını kabul ederek, ilk dönemlerde evrimin daha hızlı gerçekleşmiş olabileceği yorumunu yaptı ve izleyen kırk yıldan daha uzun bir dönem boyunca, dünyanın yaşı konusundaki tartışmalarda Kelvin'in hesaplamalarını hükmünü korudu. 1895 yılında Britanyalı jeolog Archibald Geikie, zaman ölçeğinin daralmasından şikâyet ediyordu: "Fizikçiler aç gözlü ve acımasız oldular. Lear'ın kızlarına benzer

2 William Thompson, "On the Age of the Sun's Heat", *Macmillan's Magazine*, Mart 1862.

bir vicdansızlıkla, lütfettikleri yılları dilim dilim kestiler ve en sonunda bazıları süreyi on milyonun altına indirdi."[3] Diğer yandan, Amerikalı jeolog Thomas Chamberlain, "zaman bloğu konusunda çekinmeden yaptığı sınırlama tasarılarından" dolayı Kelvin'i övüyordu.[4] Diğer bir bilimsel keşfin zaman bloğu için sağladığı cömert kaynak sayesinde bu tartışma genişleyen zaman lehine dönerek yatıştı. 1903 Martı'nda Pierre Curie ve Albert Laborde, radyum tuzunun sabit düzeyde ısı saldığını duyurdular ve jeologlar da bu bulguyu hızla dünyanın yaşını uzatmakta kullandılar. Salınan ısının, dünyanın soğuma hızını düşürmüş olması gerektiğini düşündüler. Henüz Ekim 1903'e gelindiğinde John Jolly, "tekbiçimlilik doktrininin öngördüğü yüz milyon yılın, fizikçiler tarafından, hem de memnuniyetle, hemen kabul edilebileceğini" yazdı.[5] Sadece yüzyıl içinde dünyanın yaşı, İncil'e ait kronolojinin dar zamansal tahmininden, neredeyse sonsuz Lyell zaman ölçeğine; Kelvin'in kısır yirmi milyon yılına ve yeniden yüz milyonlarca yıla yükselen dalgalanmalar yaşadı. Jeolog ve biyologlar bu çok uzun zaman şeritlerinde vuku bulan gelişme örüntüleri üzerinde çalışırken, insanlık tarihi giderek sonsuz kısalıkta bir parantez olarak ortaya çıktı.

∞

Jeologların geçmişi şimdiden hızla uzaklaşırken, insan deneyiminin geçmişi hızla şimdiye yaklaşır ve ikinci bir tartışma, bu etki konusunda ortaya çıkmıştır.

İki keşif, daha önce hiç olmadığı kadar geçmişi bugüne getirirken, insanların kişisel geçmişlerini deneyimleme biçimle-

---

3 Archibald Geikie, "Twenty-five Years of Geological Progress in Britain", *Nature*, 51, 1895, s. 369.

4 Belirtildiği yer, Joe D. Burchfield, *Lord Kelvin and the Age of the Earth*, New York, 1975, s. 11. Aynı zamanda bkz. Francis C. Haber, "The Darwinian Revolution in the Concept of Time", *The Study of Time*, yayına hazırlayan J. T. Fraser, New York, 1972.

5 J. Joly, "Radium and the Geological Age of the Earth", *Nature*, 1 Ekim 1903, s. 526.

rini ve kolektif tarihsel geçmişi değiştirdi. Edison'un 1877 yılında keşfettiği fonografi, kameranın formları kaydettiği netlikle sesi kaydedebiliyordu. Her ikisi birlikte, geçmişe dolaysız bir ulaşım sağlıyordu ve daha sonra tarihsel geçmişi teşkil edecek olan üzerinde daha büyük bir denetime imkân veriyordu. 1900 yılında yazılmış bir makalede, fonografinin daha o zaman şarkıcıların ve hatiplerin seslerinin kaydedilmesinde kullanıldığı; böylece psikoloji, dil ve folklor üzerine çalışmaların kolaylaşacağı izah ediliyordu.[6] Aynı yıl, Paris Antropoloji Topluluğu bir glossofonografi müzesi kurdu ve Viyana Bilim Akademisi fonografi arşivi oluşturdu. 1906 yılında Amerikalı eleştirmen G. S. Lee, coşkulu bir teknoloji methiyesi olan *The Voice of the Machines* kitabını yazdı. Başlığını, insanların zamanda "ileriye doğru", daha doğmamış olana konuşmalarını ve "geçmişe doğru" ölüyü dinlemelerini mümkün kılan fonografiden almıştı.[7] *Ulysses*'te de James Joyce, fonografinin böylesi kullanımını yansıtıyordu. Bir cenaze törenini izleyen Bloom, çok önce ölmüş birini duymaya devam etmenin bir yolu üzerine hayal kurar: "Her mezara bir gramofon koymalı ya da onu evde tutmalı. Pazar günü akşam yemeğinden sonra, zavallı büyük babanın sesini açmalı Kraaraark! Merabamerabameraba berbatmutluyum kraark berbatmutluyum sizi görmrkten merabameraba benmurtlu kırtst. Fotoğrafın yüzünü hatırlatması gibi, bu da sesini hatırlatır."[8]

Sinema da olgu akışlarını kaydetmede, hatta tarihin akışını şekillendirmede kullanılıyordu. Hugo Münsterberg, sinemanın geçmiş hakkında dolaysız görüş yaratma yeteneğinin benzersizliğini yorumluyordu. Tiyatroda fiilî eylemi etkili hale getirebilmek için geçmişi hatırlamalıyız oysa sinemada bize geçmiş gösterilebilir. Sinemayla deneyimlediğimiz, "*hafıza fonksiyonumuzun* nesnelleşmesidir."[9] Hem fotoğraf hem de sinema,

6 L. Azoulay, "L'Ère nouvelle des sons et des bruits-musées et archives phonographiques", *Revue Scientifique*, 13, 1900, s. 712-715.

7 G. S. Lee, *The Voice of the Machines*, New York, 1906.

8 James Joyce, *Ulysses*, 1922; yeniden basım New York, 1961, s. 114.

9 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, New York, 1970, s. 77.

resim ve tiyatronun dışarıda bıraktığı, geçmişin tüm karmaşık detaylarını korur. İlk sinema salonları, kısa metrajlı yakın tarih dilimleri sayesinde izleyen müşterilerin hafızalarındaki detay ve isabeti artırmalarıyla kurumsal önem taşırlar.

Fotoğraf kamerası bu dönemin simgesi değildi ama fotoğraf kayıt toplulukları öyleydi. H. D. Gower 1916 tarihli *The Camera As Historian* kitabında, 1890 yılında kurulan İskoç Fotoğraf Araştırmaları ile başlayan bu tür toplulukların tarihini araştırmıştır. İngilizlerin 1897 yılında kurduğu Ulusal Fotoğraf Kayıt Birliği, ilgilendiği görüntülerin fotoğraf kayıtlarını toplayarak British Museum'da arşivlemiştir. Kısa süre sonra, Birleşik Devletler, Belçika ve Almanya da benzer topluluklar kurmuşlardır. Bunlarla kıyaslanabilecek bazı diğer kurumlar da, dizginsiz kentsel büyümenin tehdit ve tahribine maruz kalan tarihsel değeri haiz mimari yapıların korunması için kurulmuştu. İngilizler 1895 yılında tarihî değeri ya da doğal güzelliği olan yerleri korumak için Ulusal Koruma Kurumu'nu oluşturdu ve 1907'de çıkarılan yasayla, tarihî sitleri koruması ve ulus adına güvende tutması için bu kuruma yasal bir zemin kazandırıldı. Fransızların 1905 yılında çıkardıkları yasa, ulusal anıtların gelecek için korunmasını sağlıyordu. Almanya'da 1903'te Ferdinand Avenarius, Dürerbund'u kurdu ve bundan bir yıl sonra, tarihî anıtlan ve doğal bölgeleri korumak için Heimatschutz oluşturuldu.[10]

Eski bir kilise üzerine Marcel Proust'un kısa hikâyesi ve Georg Simmel'in "Harabe" üzerine sosyolojik metni, geçmişin cisimsel anlamda korunabilmesinde mimarinin işlevine dair yüksek kültürün duyarlılığını gösteriyordu. Proust, köy kilisesini, atalarının tutku ve inancının vücut bulmuş hali olarak betimliyordu. Antik girişteki sundurmanın hatları belirsizleşmiş ve kutsallık kazanmıştı; "sanki kiliseye giren köylü kadınların harmanilerinin ve kutsanmış sudan alan çekingen parmaklarının hafif dokunuşu, asırlarca tekrarlana tekrarlana tahrip etme gücü edinerek taşı aşındırabilmiş, araba tekerleklerinin her gün sürtünerek sınır taşında izler bırakmaları gibi, taşta

10 Nicolas Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, Londra, 1964, s. 33.

izler açmıştı."[11] Bu kilise, *Swann's Way*'deki Combray Kilisesi, anlatıcının kıymetli çocukluk anılarını ve tarihsel olaylar dizisini canlandırır: Duvarlann kalınlığı, "11. yüzyılın sert barbarlığını" gizlerken, geçen zaman "mezar taşlarına yumuşaklık ve hoşluk" kazandırmıştır, vitray pencerelerinde "yüzyılların tozu" parlamaktadır. Bu özellikler ile "bina, tabiri caizse, uzamın dört boyutunu –dördüncüsünün adı Zamandır– işgal eder gibidir. Eski nef ile asırlar boyu direnmiş, kemerden kemere, şapelden şapele yayılarak sadece birkaç yardalık toprak parçasını fethetmekle kalmamış, birbirini izleyen çağlardan da tüm bina muzaffer çıkmıştır."[12] Proust'un bir kilisede gördüklerini Simmel, geçmişi şimdide yoğunlaştıran ve canlandıran bir harabede bulur. Bir harabenin varlığında deneyimlediğimiz huzur, zamanda iki moment arasındaki gerilimin çözülmesidir: "Yazgısı ve dönüşümleriyle geçmiş, estetik olarak görülebilir şimdinin bu anında bir araya gelir."[13] Zamanla değişimin yarattığı tüm belirsizlikler ve geçmişle özdeşleştirilen kaybetme trajedisi harabede uyumlu ve bütünlüklü bir ifade kazanır.

Fonografik kayıtlar, filmler ve koruma birlikleri, geçmişin kalıcılığının ve şimdi üzerindeki etkisinin sessiz savunusunu oluşturuyorlar. Çağdaş psikologlar ve filozoflar, bu kültürel eserlerin neyi ifade ettiğini açıklamak için Proust ve Simmel'in izlediklerine koşut bir yol izlediler. Bazıları belleğin, canlı doku içinde, istemli hareketlerin ve bedensel süreçlerin tortusu olarak hapsedildiğini düşündüler. Henry Maudsley 1867 yılında organik bellek kavramını ortaya atarken, bunu belleğin vücudun her bölgesinde, hatta "kalpte ve bağırsak duvarlarında dağıtılmış sinirsel hücrelerde bile"[14] bulunduğu gözlemine dayandırıyordu. Bu, Alman psikolog Ewald Hering'in klasik metninde yeniden formüle edildi ve her bir yaşayan hücrenin, ana

11 Marcel Proust, *Pleasures and Days*, 1913; yeniden basım New York, 1957, s. 286. Türkçe çevirisi; Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, YKY Yayınları, 1999; 9. Baskı İstanbul, 2011, s. 63.

12 Marcel Proust, *Swann's Way*, 1914; yeniden basım New York, 1928, s. 85.

13 Georg Simmel, "Die Ruine", 1911, Kurt Woolf, *Georg Simmel: 1858-1918* içinde, Columbus, Ohio, 1959, s. 265-266.

14 Henry Maudsley, *Physiology and Pathology of the Mind*, Londra, 1867, s. 182.

hücrenin ve hatta tüm geçmiş hücre nesillerinin deneyim belleğini içerdiği sonucuna varıldı.[15] Her ne kadar Bergson kalıtımsal belleği dışarıda bıraksa da, Samuel Butler 1878 tarihli *Life and Habit*'te, Bergson 1896 tarihli *Matter and Memory*'de aslında aynı şeyi savundular. Bergson'a göre her hareket, izleyen tüm fiziksel ve zihinsel süreçleri etkilemeye devam eden izler bırakır. Geçmiş, hem vücudun hem de zihnin dokusunda toplanır ve dans edişimizin, yürüyüşümüzün yanı sıra düşünme biçimimizi de belirler. Geçmişin organik devamlılığı düşüncesinin ayrıntılandırılmış korkunç örneklerinden biri, Bram Stoker'in 1897 tarihli *Dracula*'sıdır. Dört yüz yaşındaki kahramanın damarlarında, birkaç yüzyıllık kurbanların kanı, atalarının kanıyla –kont, Habsburglardan ve Romanovlardan çok daha eski olmakla övünmektedir– birlikte dolaşmaktadır.

1881'de bellek kavramı, üç ülkede birden yeniden gözden geçirilir. Viyana'da Joseph Breuer'in histerik hastası Anna O'da, aralarında paralitik kontraktür, hissizlik, titreme, konuşma, duyma ve görme bozukluklarının da bulunduğu çok çeşitli belirtiler görülmektedir. Tedavi sürecinde, hasta belirtilerin başlamasına sebep olan geçmiş olayları şifahen anlattığında, belirtilerin kaybolduğunu tespit eder. Mesela, bastırılmış öfkesini yenerek bir köpeğin bardaktan su içtiğini görüşünü anlattığında, su içme korkusu yok oldu. Bu tür başarılar sonucunda Breuer, geçmiş travmatik deneyimlerin kronik patojenik etkilerinin tanımlanmasına dayalı bir teknik geliştirdi.[16] Aşağı yukarı aynı dönemde Fransız psikiyatr Théodule Ribot, olayların unutulmasında belirleyici olan kurallar üzerinde çalışıyordu. Belleğin yok olmasının regresyon kuralına göre gerçekleştiği sonucuna vardı – "daha yeni olandan daha eskiye, karmaşık olandan basit olana, gönüllü olarak yapılandan otomatik olana, daha az organize olandan daha çok olana doğru."[17] Bellek geri geldi-

15 Ewald Hering, *Ueber das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organizierten Materie*, Viyana, 1870.

16 Sigmund Freud ve Joseph Breuer, "Studies in Hysteria", *Standart Edition*, 1895; yeniden basım Londra, 1953, II, s. 21-47.

17 Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, Paris, 1895, s. 164.

ginde regresyon tersine işliyordu: Çocukluk anılarının dönüşü son derece sağlamdı ve bir bellek yitimi durumunda en son kayboluyordu. Ayrıca Almanya'da da psikolog Wilhelm Preyer, ilk sistematik çocuk psikolojisi kitabını yayınladı ve bu çalışma, çocukluk deneyimlerinin yetişkin meslek seçimlerini, aşk ilişkilerini, sanatsal çalışmaları, zihinsel hastalıkları ve rüyaları nasıl belirlediğine dair daha ileri çalışmaların yolunu açtı.[18]

Hafıza, hatırlama ve çocukluğun rolü konularındaki bulguların birçoğu, dönemin büyük retrospektif sisteminde (psikanalizde) birleştirildi. Kayıp yapıları bulmak için arkeologların yerkabuğunu kazmaları gibi, Freud da hastadaki nevrozun kaynaklarına ulaşabilmek için savunma yapısının katmanlarını deşiyordu. 1892 tarihli ilk nevroz kuramında, daha sonra ortaya çıkacak patolojilerin temelinin "anlama yaşından" önce oluştuğunu öne sürdü. Bu sınır daha sonra diş değiştirme yaşına (sekiz-on yaş arası), Oedipus kompleksi yaşına (beş-altı yaş) ve son olarak da üç yaşına geri çekildi. Çeşitli vesilelerle, çocukluk dönemine doğru geri gidişi dramatik bir dille anlattı: "Cinselliğin bastırılmaya başladığı patojenik koşullarla ilgili araştırmamda –ki bu koşullar aynı zamanda semptomların kaynağını da teşkil ediyordu– hastanın geçmişine doğru yol almak zorunda kaldım ve sonunda çocukluğunun ilk yıllarına ulaştım. Şairlerin ve insan doğası araştırmacılarının her zaman iddia ettikleri doğru çıkıyordu: Yaşamın bu erken dönemlerine dair izlenimler, her ne kadar bunlar çoğu zaman unutulmuşluğa gömülse de, sökülmez izler bırakır."[19]

Freud, geçmişin etkileri üzerine düşünmek konusunda beş

18 Bu zihinsel fenomenlerin çocukluktaki kökleri konusunda bkz. Bernard Perez, *L'Enfant de trois à sept ans*, Paris, 1886, s. 275; Friedrich Scholz, *Die Charakterfehler des Kindes* Leipzig, 1891, s. 101-102; Friedrich Scholz, *Schlaf und Traum*, Leipzig, 1887, s. 34-36. Yetişkin cinsel patolojisinin çocukluktaki kökleri konusunda bkz. Jean-Martin Charcot ve Valentin Magnan, "Inversion du sens génital", *Archives de Neurologie*, III-IV, 1882, s. 315; Jules Dallemagne, *Dégénérés et déséquilibrés*, Brüksel, 1894, s. 525-527; Anton von Schrenck-Notzing, *The Use of Hypnosis in Psychopathia Sexualis*, 1896; yeniden basım New York, 1956, 1, s. 154-155; Havelock Ellis, *Sexual Inversion*, Philadelphia, 1908, s. 156.

19 Freud, *Standard Edition*, XX, s. 33.

ayrı katkı sunar: En uzak geçmişimizin, erken çocukluk dönemimizin en önemlisi olduğunu; önemli deneyimlerin cinsel nitelikli olduğunu; en önemli anıların sadece unutulmadığını ama aynı zamanda baskılandığını; tüm rüya ve nevrozların kökünün çocuklukta olduğunu; tüm deneyimlerin bellekte kalıcı izler bıraktığını iddia eder. Çocukluk dönemi faktörünün evrensel olduğunu sıklıkla vurgularken, 1898 tarihli bir mektupta şöyle yazmıştır: "Rüya hayatı bana doğrudan yaşamın tarihöncesi döneminden (bir-üç yaş) kaynaklı gibi görünüyor ki bu dönem bilinçdışının kaynağı ve tüm psikonevrozların etiyolojisini (nedensel bilgisini) kapsıyor."[20] Freud'un belki de en kışkırtıcı düşüncesi, tüm anıların bir biçimde saklandığıdır: "Tüm izlenimler saklanır. Sadece ilk alındığındaki biçimiyle değil ama aynı zamanda daha sonraki gelişmelerinde benimsenen biçimleriyle de. Kuramsal olarak, belleksel içeriğin önceki durumları, öğelerinin asli bağlantıları çok önceden daha yenileri ile değiştirilmiş olsa da, bellekte yeniden canlandırılabilir."[21] Darwin'in, geçmişin kalıntılarının organik maddede kalıcı biçimde kaydedilmiş olduğunu ve mucizevî biçimde harekete geçerek, olağan akış içinde embriyonun daha önce olmuş olanı yinelemesine olanak sağladığını kabul ettiği gibi, Freud da, anlamsız dahi olsa her deneyimin, hayat boyu gelişen ruhsal tekrar ve değişimleri şekillendiren bazı izler bıraktıklarını savunur. 1920 yılında, geçmişin aralıksız faaliyetine bir kez daha hakkını teslim ederken, Freud, her organizmada tekrar eden bir içgüdü olduğu sonucuna varır ve tüm davranışları yönlendiren ilke olarak "yineleme zorlanımı" kavramını ortaya atar.

The Critique of Pure Reason'da Kant, en basit algılama fiilinin dahi zamansal bir yapısı olduğunu ve bunun anlık sunuluş ile belleğin bir sentezi olduğunu ileri sürmüştü.[22] Dolayısıyla bu yaklaşım tümüyle yeni değildi; fakat yüzyıl dönümünde günün

20 Yayına hazırlayan Ernst Kris, *The Origins of Psycho-Analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887-1902*, New York, 1954, s. 246.

21 Freud, *Standard Edition*, VI, s. 274.

22 Hafıza ve algı kuramı ile Kant'ın genelde zaman felsefesi tartışması için bkz. Charles M. Sherover, *The Human Experience of Time: The Development of its Philosophic Meaning*, New York, 1975, s. 112.

felsefecileri buna tarihsel bir anlam atfederek süslediler. Bunu en aleni biçimde yapan, 1896'da şunları söyleyen Bergson'du: "Algıda belleğin hakkını teslim etmenin zamanı geldi." William James, geçmişin kalıcılığına dair kendisinden öncekilerin anlayışını takdir etse de, öne sürülen savı çığır açıcı olarak nitelendirdi. Husserl, kendi fenomenolojik yönteminin tüm felsefi araştırmalar için yeni bir bilimsel temel oluşturduğunu savunuyordu ve buna bellek konusu da dahildi. Hepsinin varsaydığı, herhangi bir anın, daha önce gerçekleşmiş olanın bilincini içeriyor olması gerektiğiydi; yoksa bir melodiyi duymak, kişisel aidiyet edinmek ya da düşünmek imkânsız olurdu. Melodi, daha öncekilerden ayrı sesler dizisi olarak duyulacaktı, kendimize dair anlayışımız birbirinden bağımsız kesitler biçiminde parçalanacaktı ve bir dil öğrenmek ya da bir tartışmayı takip etmek olanaksız olacaktı. Buradaki felsefi mesele, farklı zamanlarda gelişen olayların tek bir anda bilinmesini açıklamaktı.

Bergson şöyle yazıyordu: "Ya evrenin mucizevî bir biçimde ilerleyen zamanın her bir anında öldüğünü ve yeniden doğduğunu varsayacaksınız ya da onun geçmişini, sürekliliği olan ve şimdiye uzayan bir gerçeklik kabul edeceksiniz."[23] O, seçimini süreklilikten yana yapmıştı ve geçmişin otomatik bir işleyişle ve hatırlama aracılığıyla varlığını sürdürdüğü sonucuna vardı. Vücut, "gelecek ile geçmiş arasında durmadan ilerleyen bir ara bölge" idi; geçmiş eylemi bütünleştirerek ileriye yöneltiyordu. Geçmiş, zihinsel imgelerde de ortaya çıkabilirdi ve bunları çok çeşitli metaforlarla betimleyerek, şimdi üzerindeki etkisini gösteriyordu. 1889'da, bir ezginin notaları gibi, geçmiş evreleri birbirinin "içine işleyen", "eriyen", ya da "çözülen" bir benlikten söz ediyordu. Diğer bir metafor "karşılıklı iç içe geçmeyi, karşılıklı bağlantıyı" doğuran içsel özümüzün bilinçli evrelerine değinmişti.[24] 1896'da eylemi bir karıştırma, birbirine dolama, "geçişim süreci" olarak tarif ediyordu ve diğer iddialı bir

23 Henri Bergson, *Matter and Memory*, 1896; yeniden basım New York, 1959, s. 52, 142.

24 Henri Bergson, *Time and Free Will*, 1889; yeniden basım New York, 1960, s. 101.

metaforla, şimdiyi "geçmişin geleceği aşındırdığı görünmez bir süreç" olarak betimliyordu.[25] Yıllar sonra, sürelilik imgesinin "geçmişin geleceği aşındıran ve ilerledikçe büyüyen kesintisiz gelişimi" olduğunu tekrar ediyordu. Geçmişi, şimdi üzerindeki çiğneme eylemi olarak detaylandırıp, metaforu daha da ileri taşıyordu: "Gerçek sürelilik şeyleri aşındırır ve üzerlerinde diş izlerini bırakır."[26] İnsan bilinci, çağrışımcı psikologların hayal ettiği gibi, birbirinden ayrı düşüncelerin sessiz geçidi değildir; aksine, belleğin şimdiye dolandığı, içine işlediği, onda eriyen, yıkan ve aşındıran şiddetli bir eylemdir.

William James, geçmişin kalıcılığını, insan bilincinin akıcı niteliğinin sonucu olarak görüyordu ve Bergson gibi, geçmişin şimdi ile dinamik bir ilişkisi olduğuna inanıyordu – bir asli farkla. James, şimdinin parçası olan yakın hatıralar ile ayrı bir şey olarak hatırlanan uzak hatıralar arasında keskin bir ayrım görüyordu; Bergson ise, ne kadar uzak geçmişte gerçekleşmiş olursa olsun, tüm geçmiş deneyimlerin şimdi ile sabit karşılıklı bağını vurguluyordu. İki çeşit bellek ayrımını, özellikle de James'in yaptığı, uzak ve yakın gibi uzamsal terimlerle belirlendiğinde, asla kabul etmezdi. Bergson'un *durée* (sürelilik) anlayışında hiçbir şey "çok uzak" değildi.

Bergson ve James gibi Edmund Husserl da geçmişte olmuş bir şeyi başka bir anda nasıl bilebiliriz noktasından hareket etti. Tıpkı onlar gibi, bir melodiyi dinlerken eğer geçmiş sesler tamamen yok oluyorsa, birbiri ile ilişkisiz notalar duyulacağı ve melodinin anlaşılamayacağı doğrultusunda akıl yürütüyordu. Ancak geçmişin şimdi ile bütünleşebilmesi için, asli biçimine göre yoğunluğunun azalması gerekirdi; aksi takdirde melodinin gittikçe şiddetlenen sesleri, dayanılmaz bir karışıklık yaratırdı. Geçmiş bilinçte kalıyordu fakat değişerek.

Husserl, James'in iki tür geçmiş deneyim olduğu görüşünü paylaşıyordu: Yakın olan "geri yönelim" (*retention*), uzak olan "hatırlama" (*recollection*). Algılanan yavaş yavaş canlılığını yi-

25 Bergson, *Matter and Memory*, s. 52-53, 143.

26 Henri Bergson, *Creative Evolution*, 1907; yeniden basım New York, 1944, s. 7, 52.

tirirken önce biri, sonra diğeri olur. Önce "şimdi-noktasında" olanı deneyimleriz ve bu, bir sonraki şimdi-noktasına bitişik canlı geri yönelime dönüşür. Zamanla, geri yönelim bütünüyle canlılığını yitirir ve hazır verili olan anlamıyla şimdinin bir parçası olmaktan çıkar. Yeniden deneyimlenmesi için, yeniden kurularak hatırlanması gerekir. Geri yönelim ve hatırlamanın canlılıkları farklıdır, şimdi ile ilişkileri farklıdır ve geçmişin parçası olarak nitelikleri farklıdır. Hatırlama, asli olayların sırasını ve değerini değiştirebilir ama geri yönelim söz konusu olduğunda, sıra ve değer deneyimde sabittir. Sırasıyla önce A'yı sonra B'yi deneyimlediysek, A'yı deneyimlediğimiz sırada B hakkında bir fikrimiz yoktur. Hatırlamada tüm bu aralığı birlikte deneyimleriz; aynı anda " A ve hemen B" ya da "A'dan sonra B"; her durumda A deneyimi B ile karışır. Hatırlamada olayların temposu da daha gevşektir zira içindeki, "şimdiye taşınan büyük ve küçük parçaları, akış tarzına göre bağdaştırabiliriz ve sonuçta daha hızlı veya daha yavaş akışını sağlayabiliriz."[27] Husserl, en basit algının, mesela melodinin tek bir notasının bile, zamansal bir yapısı olduğuna ve geriye doğru uzanan hatıraların geri yönelim veya hatırlanmasına bağlı bir tarz içinde bilinçte "kurulduğuna" inanıyordu.

Üç felsefeci, geçmişin şimdi üzerinde çok büyük bir etkisi olduğu inancını paylaşırlar. Bergson'un geçmişi şimdiyi aşındırır, James'inki şimdiye akar ve Husserl'ın geçmişi şimdiye yapışır. Ancak, bu etkiye atfettikleri değer bakımından farklıdırlar. Husserl'ın fenomenolojik yöntemi böyle bir değerlendirmeden kaçınırken; James'e göre tüm yaşam, bellek şeritleri ve yaydığı ışık ile renklenir. Bergson'unzaman metafiziği, değer meselesine en açıkça kafa yoranıdır.

∞

Geçmişin şimdi üzerine etkisinin değeri tartışmaları, anlam, özgürlük, aidiyet ve güzellik kaynağı olarak geçmişin olum-

27 Edmund Husserl, *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*, Bloomington, Indiana, 1964, s. 71.

lu etkisi olduğunu savunanlardan onu bir atalet bahanesi, alışkanlık ve geleneğin yok edici gücü olarak eleştirenlere kadar, geniş bir yelpazeye yayılıyordu. Wilhelm Dilthey ve Henri Bergson'un çalışmaları, sonraki birçok olumlu görüş için felsefi temel sağladı.

Dilthey'e göre geçmiş, bilginin ve anlamın kaynağıydı. Anlamak bütünüyle tarihseldi; çünkü insan tarihsel bir varlıktı. Tıpkı toplumsal hayat gibi, bireysel hayat da zaman içinde gelişiyordu ve bizim bunu anlamamızı sağlayan, kendi zamansal niteliğimizi doğrudan deneyimlememizdi. "Otobiyografi" diyordu, "yaşamın anlamıyla yüz yüze gelmemizi sağlayan en üstün ve en öğretici tarzdır." "Tarihte her yerde ve beşeri araştırmaların her kavramında rastlanan, tam, kendine yeterli ve açıkça tanımlanmış tek vaka, yaşamın akışıdır." Düşünmemizi mümkün kılan dil ve kullandığımız kavramların hepsinin kökleri zamandadır. "Bu nedenle, benliğimin içindeki karanlık derinliklere kadar" diyordu, "ben tarihsel bir varlığım."[28] Dilthey daha sonra, yaşamımızın zamansal yapısını nasıl deneyimlediğimizi ele alıyordu. Bellek, deneyimi, sürmekte olan bir dizi sentezde birleştirmemizi mümkün kılar ve böylelikle geçmiş ve gelecek, değişmekte olan şimdide anlaşılır hale gelir. Bu, tıpkı zamanda belli sırayla idrak edilmiş kavramlardan anlam kazanan bir cümleyi anlamamız gibidir. Doğa bilimlerinde görkemli başarıların yaşandığı bir çağda, tüm bilginin tarihsel nitelikte olduğunda ısrar etmesi, tüm beşeri bilimlerin fena halde ihtiyaç duyduğu felsefi desteği sağlamıştır.

Bergson kendi bilgi kuramını, zamanda kendimizi bilme biçimimiz üzerinde temellendirir. 1889 tarihli tezinde, zamanın uzam bağlamında tanımlanmasını "gayrimeşru kavram" olarak niteler ve böylesi metafizik abartıları "kusur" olarak reddeder. Bu kadar soyut bir konuda kullandığı üslubun sertliği, Bergson'un, zamanın yaşamın merkezi olduğuna hararetle inanmasındandır: Onun metafiziği bir epistemoloji ve bir etik ifade eder. Zamanı doğru anlamamız yeterli değildir, onu yaşamayı öğrenmemiz gerekir; diğer her şey onun üzerinde döner.

28 Wilhelm Dilthey, *Pattern and Meaning in History,* New York, 1961, s. 85, 97, 67.

Sezgiyle kazanılan mutlak bilgi, gerçekliği bilmenin sadece daha iyi bir yolu değildir; içindeki iyi hayatı yaşamak için kaçınılmazdır ve geçmişi bugünde bütünleştirme yeteneğimiz, özgürlüğümüzün kaynaklarından biridir.[29]

Bütünüyle süreliliğe açık bir hayatın erdemlerini açıklayabilmek için, Bergson, bundan yoksun olanların kısır yaşamlarına değinir. Sadece şimdide yaşamak ve anlık dürtülere tepki vermek, aşağı hayvanlara uygundur; insanlar için bu, tepkisel bir hayat oluşturacaktır. Diğer aşırı uçta, sadece geçmişte yaşayan insan hayalperesttir. Bu iki kutbun ortasında, geçmiş ve geleceğe kolayca ulaşabildiği şimdide her daim etkin bir dengede duran, sağduyulu yaşam yer alır. Bergson belirli insani özelliklere, zaman-bağlantılı kavramlar atfeder. Keder, "yüzünü geçmişe çevirmektir"; erdem "zamanın akışını denetim altına almaktır" ve bu, şimdinin eğilimlerinden geleceğe akış başladığında ancak mümkün olur. Geleceğin şimdiden koparılmasının sonucu düzensiz hayatlardır, böylelikle hayatlar "kendine yeterli" olur ve "neyin izlendiğini yansıtmaz."[30]

Bergson'un geçmiş değerlendirmesinin merkezi, süreliliğin, özgürlüğün kaynaklarından biri olduğu mefhumudur. Bu sürelilik deneyimin dinamiklerinde aranmalıdır. "İçine daldığımız süreliliktir, bu sürelilikte daima hareket eden geçmiş, tamamen yeni olan şimdi ile giderek genişlemektedir. ... Kişiliğimizin güçlü bir biçimde kendine dönmesiyle, kayıp gitmekte olan geçmişi toparlayarak, yekvücut ve bölünmeden, onun girmesiyle doğacak olan şimdiye saplamalıyız."[31] En özgür bireyin bütünsel bir geçmişi vardır ve şimdinin meydan okumaları karşısında, en fazla sayıda hatıradan yararlanma yeteneğine sahiptir. Nasıl bir dansçı, karmaşık geçmiş motor deneyimler örgüsünün bütünselliğiyle özgür hareket ediyorsa, etkin bir bireyde, geniş bir geçmiş deneyim akışını şimdinin eyleminde ya da daha zengin bir geleceğe yönelişte, özgürce koordine eder.

---

29 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1961, s. 73, 74.

30 Bergson, *Time and Free Will*, s. 11, 12.

31 Bergson, *Creative Evolution*, s. 219.

Bergson'un tezinde bir bölüm, Proust'un romanına davet gibi okunabilir:

> Eğer cesur bir romancı, geleneksel egomuzun zekice ördüğü perdeyi yırtıp atarak, adlandırıldığı anda zaten varlığı sona eren binlerce farklı izlenimin sonsuz sayıda iç içe sızmasının bitişik dizilişini bize gösterebilirse, bize kendimizi bildiğimizden daha iyi gösterdiği için övgüler düzeriz. Duygularımızı homojen bir zamana yaydığı ve öğelerini kelimelere döktüğü gerçeği, bize sadece onun gölgesini sunduğunu gösterir: Ancak bu gölgeyi öylesine düzenlemiştir ki onu yansıtan nesnenin olağan dışı ve akıl dışı niteliğinden şüphe duymamızı sağlar.[32]

Cesur romancı bu zorlu görevi yirmi yıl sonra üstlenir. Hayatının mesleğinin romancılık olduğunu keşfettiği saatte, Proust'un yaptığı, aşağı yukarı Bergson'un görüşlerine eş bir metafizik ve estetik olmuş; güzellik ve neşenin kaynağı olarak geçmişin gücüne ilgisini paylaşmıştır.

1909 Ocak ayının karlı bir akşamında, içtiği çay ve yediği gevrek kurabiyelerle Proust, "olağanüstü bir görkem ve mutluluk" duygusuna gark oldu. Bu duyguya yoğunlaşınca, belleğinden titrek sahneler belirmeye başladı ve Auteuil'de bir köy evindeki mutlu çocukluk yıllarını ve uzun yaz günlerinde büyükannesinin ona verdiği, çaya batırarak yediği peksimet parçalarını hatırladı. Bu anın ilk canlanışında Proust, şöyle düşündü: "Çaya batırılmış peksimet tadı, ölü saatlerin –aklın bildiği kadarıyla ölü– saklandığı sığınaklardan biridir."[33] Aklın hiçbir çaba ile ulaşamayacağı şeye, çay ve peksimetin organik belleği ulaşır. Bu olay, o yılın Temmuz ayında yazmaya başlayacağı büyük romanı *Remembrence of Things Past*'a dönüşür.

Giriş sayfalarında Marcel, geçmişi kaybetmesinin başlangıç işareti olan çocukluk olaylarından birine değinir. Bir gece, annesinden iyi geceler öpücüğü almak için rol yapmış ve beklen-

---

32 Bergson, *Time and Free Will*, s. 133-134; sözdizimi biraz değiştirilmiştir.

33 Marcel Proust, *By Way of Sainte-Beuve*, 1954; yeniden basım Londra, 1958, s. 17, 18.

medik şekilde annesi bütün geceyi onun yanında geçirmiştir. O gece, son zamanlardaki yalnızlığının ve çektiği acıların, rastlantısal bir talihsizlik değil, hayatın bir parçası olduğunun farkına varır; çocukluk mutluluğunun acımasızca sarsılmasının başlangıcı ve kaybedilen zamanla yitirilen budur. İyileşme süreci yıllar sonrasına ertelenmiş olabilir, ta ki gerçek hayatta ilk kez yaşadığında yazarı çok sarsan çay ve peksimetin tadıyla ilgili deneyim bu süreci başlatana kadar. Kurgusal versiyonunda, Marcel'in annesi çayla birlikte tatlı çörekler verir. Aldığı tat, tüm vücudunun hazla ürpermesine yol açarken, kendisini sıradan ya da ölümlü hissetmekten vazgeçer. Diğer bir yudum, teyzesi Léonie'nin ona çocukken verdiği limon aromalı çaya batırılmış tatlı çörek tadı aldığını hatırlatır. Bu olayın zekice basitliğiyle kıyaslandığında, onunla başlayarak akıp giden hikâyenin karmaşıklığı, Japonların suda yüzen kâğıttan çiçeklerinin akıp gidişi gibidir. Marcel bize, neden bu hatıranın onu o zaman çok mutlu ettiğini bilmediğini ve bunu nasıl keşfettiğini anlatmayı "uzun süre ertelemek" zorunda olduğunu söyler. Okuyucu, annesinin öpücüğüyle kaybetmeye başladığı ve yıllar sonra bir fincan çayla yeniden ele geçirdiği zamanı arayışını paylaşmalıdır.

Marcel, daha kendisi doğmadan önce yuku bulan, komşusu Swann'ın Odette'e kur yapışını anlatmak için hikâyesini keser. Marcel ilk büyük mutluluk anını (*moment bienheureux*) çay yudumlarken yaşar; Swann'ın geçmişe açılması ise bir müzik parçasıyla harekete geçer. Kur yaparken çalındığını duymuştur ve yıllar sonra, kıskançlık geçmişteki hassas duyguları yok ettiğinde, müzik sancılı anılar selini harekete geçirir. Aşklarının en olağanüstü anını yaşadıklarını düşündüğü akşam Odette'in eşcinsel bir ilişkiye girdiğini keşfetmesiyle Swann'ın yaşadığı yıkım, Marcel'in geçmişini ele geçirdiğinde yaşadığı zevk ile çarpıcı bir tezat oluşturur. Haber, yaşam süresini ikiye böler ve o gecenin hatırası acının çekirdeği haline gelerek, "bu noktada belli belirsiz oyalandıktan sonra tüm önceki ve sonraki günlere doğru taşar."[34] Şimdinin karışıklığı yıllar sonra yok olduğunda,

34 Proust, *Swann's Way*, s. 529, 535.

geçmişle ilgili hakikat her iki adam için bilinir hale gelir. Ancak Swann'ın geçmişi keşfetmesi sefalete, ölüm düşüncesine ve travmanın obsesif tekrarı olarak defalarca görünen bir zamana daldırılma haline yol açarken; Marcel'in geçmişi, sonunda mutluluk kaynağı ve zamanın acımasız akışından kurtuluş olur.

Daha sonraki bir ciltte, Swann'ın, başka bir adamla olduğu korkusuyla Odette'i aradığı anın, tüm sonraki kadınlara duyduğu aşka hükmettiğini öğreniriz. "Swann ile âşık olduğu kadın arasında biriken bu acı, zaten var olan şüphelerden inatçı bir yığın oluştururken... artık yaşlanmakta olan bu sevdalının, şimdiki gözdesini 'onu kıskandıran kadının' o bildik ve genel hayali içinde sevmesine neden oluyordu, yeni aşkını amaçsızca bu hayalin içinde cisimleştirmişti."[35] Odette ile olan geçmiş deneyimi aşkın demir kanununu yaratmıştı ve bu onu sonsuza kadar ilk kasvetli deneyimine mahkûm etti. Swann geçmişinden sıyrılmak için çaba gösterirken, Marcel bunun anlamını araştırıyordu ve birbirine paralel ama karşıt, kendi yollarında kayıtsızlıkla ilerliyorlardı.

Son ciltte Marcel nihai çarpıcı ifşaatlarına doğru yöneldiğinde, biliyoruz ki çok zaman geçmişti. Albertine'ye duyduğu aşk bilincinden silinmişti fakat uzuvlarından hâlâ Albertina'ya doğru "rastgele anılar" eskisi gibi uzanıyordu. Çocuğun uyanıp dünyayla iletişim kurduğu, romanın giriş sayfaları özetlenerek yinelendiğinde, anılardan rüya bulutlarının arasında kaybolmuş vaziyette yatakta uzanmış olan daha yaşlı Marcel, ölmüş gözdesinin hayaletvari mevcudiyetine fiziksel bir tepki verir. Kolları ve bacakları, gövdesinin durgun anılarıyla doludur. Kolundaki bir anı, eskiden o yanında yatarken yaptığı gibi, el yordamıyla zili aramasına neden olur. Bunlar, kayıp zamanın gizeminden birkaç rastgele anı ile Marcel'de beliren bedensel duyulardaki güçlü hatırlanabilir enerjinin alametleridir.

Marcel savaştan sonra Paris'e döndüğünde Guermantes Prensesi'nin partisine gider; oraya varmasıyla birlikte, beş rastgele anıyla karşılaşır ve bu anılar, kendi gizemli güç ve eğlen-

35 Marcel Proust, *Within a Budding Grove,* 1918; yeniden basım New York, 1970, s. 72.

ce kaynaklarını ona açıkça gösterirler. Birincisini, ayağının altındaki dengesiz bir parke taşının yarattığı his harekete geçirir ve yıllar önce Venedik St. Mark Vaftizhanesi'nde yaşadığına benzer hissi yaşatarak, geleceğe dair tüm kaygılarını yok eder ve çaya batırılmış tatlı çörek tadını aldığındaki mutluluğunu hatırlatır. İzleyen rastgele anılar, olağanüstü potansiyellerini gösterirler: Ona, kayıp zamanlarını (*le temps perdu*) geri verirler. En basit fiil, kelimelerin yaratamayacağı, renkler, sahneler ve sıcaklıklarla birleşir; ancak rastgele anılar, bu bileşimlerin duyumsal yoğunluğuyla geçmişi hatırlattığında, anın büyük mutluluğunun (*moments bienheureux*) yoğun zevkini deneyimleriz. Şimdi, gerçekliğin ana hatlarını fark edebilmemiz açısından fazla karmaşıktır ve akıl, onu yakalamamızda yararsızdır. Sadece geçen zamanın ve geri kazanılan zamanın perspektifinden geçmişi anlayabilir ve geri kazanmanın keyfine varabiliriz: "Gerçek cennetler, sadece kaybettiğimiz cennetlerdir."[36]

Metaforlar gibi hatırlamak da ayrı düşmüş olanları birleştirerek aydınlanma ve zevk sağlar. Marcel onlarla, "uzak bir anın hatırasında ki buradan geçmişin şimdiye el uzatması sağlanmıştır" şimdiyi deneyimler.[37] "Zamanın dışındaki" şeylerin özünü gösterirler ve zamanın katı düzeninden kurtularak Marcel, bir an için ölüm düşüncesine kayıtsız kalır. Daha önceleri, elden çabucak kayıp giden ve yakından bakıldığında dağılıveren bu anları ele geçirmenin bir aciliyeti vardır; fakat bu sefer, onları bir romanın konusu yaparak elde tutmanın yolunu bulmuştur.

Proust hayatının hikâyesini yazmaya karar verir ama geleneksel "iki-boyutlu psikoloji" ile değil, hayatın zaman içindeki hareketini yeniden kuracak olan "üç-boyutlu psikoloji" ile. 1912 tarihli bir mektubunda bunu şöyle anlatır: "Bir düzlem geometrisi vardır, bir de uzam geometrisi. Benzer biçimde, benim için de roman sadece düzlem psikolojisi değil zamanda ve uzamda psikolojidir. Yalıtmaya çalıştığım görünmez asli mese-

36 *A.g.e.*, s. 132.

37 *A.g.e.*, s. 133. Ayrıca, metaforun ve geri kazanılan zamanın işlevi konusunda bkz. Roger Shattuck, "Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition" *À la recherche du temps perdu*, içinde, New York, 1963.

le zamandır."[38] Çoğu roman zamanda geçer ancak geçip giden zaman deneyimini, kaybedilen zamanın boşluğunu ve –hayattaki tek gerçek zevk olan– kaybedilen zamanın geri kazanılmasını, yakalayamazlar. Romanın amacını ifade eden son cümle, hayatın zamansal boyutunun önceliğinin altını çizer: "İnsanı her şeyden önce Zaman boyutunda tuttuğu yerle betimlemek... onlara uzamda atfedilen sınırlı yerle kıyaslandığında, çok daha anlamlıdır."

Eğer Proust'un yok etmek istediği tek bir yanılsama varsa, o da hayatın esasen uzamda yaşandığıdır. İçinde yaşadığımız uzamlar bizi sarar ve gemi geçtikten sonra yok olan denizdeki iz gibi kaybolur. Yaşamın özünü uzamda aramak, geçip giden geminin izini suda aramak gibidir: Oysa sadece, zamandaki kesintisiz hareket akışının hatırası biçiminde varolur. Bulunduğumuz yerler, zaman içindeki yaşamımızın kısa ömürlü ve rastlantısal sahneleridir ve onları yakalamak imkânsızdır. Ancak zaman, vücudumuzda çay ve kek anıları olarak muhafaza edilirken bize çocukluk günlerimizi ve o günden bu yana üzerlerini kaplayan olaylar akışını geri vererek hayatımızı oluşturur.

Hepsi de Yahudi olan Bergson, Proust ve Freud'un, tüm hayatın –güzelliğin, özgürlüğün ve zihinsel sağlığın– özsel kaynağının geçmiş olduğunda ısrar etmeleri gerçeği, kendi hayatlarıyla zaman kuramları arasında bir bağlantı olduğunu düşündürür. Yahudilerin zamansal deneyimiyle bu çalışmalar arasında bazı çarpıcı benzerlikler vardır. Hem Musevilik hem de Hıristiyanlık, geçmişe derin bir saygıyı paylaşırlar ve geçerliliklerini kısmen geleneğe dayandırırlar. Buradaki örtük etik, eskinin iyi olduğudur. İkisi arasında daha eski olanı Museviliktir ve kimlik arayışı araştırmaları, daha eski tarihi nedeniyle, zaman ölçeğinde Hıristiyanlığın üstünde yer almasını sağlayacaktır. Bu adamların sadece geçmişin gerçek olduğu, sadece geçmişin yeniden ele geçirilmesinin sanata ilham olabileceği ya da nevrozu tedavi edebileceği yönündeki ısrarları, Yahudi deneyiminin bu özelliğiyle bağıntılı olabilir.

38 Marcel Proust, *The Letters of Marcel Proust*, New York, 1966.

Yahudi deneyimine atfedilebilecek ikinci bir benzerlik, zamanda yaşamın uzamda yaşamdan daha önemli olduğunu, birbirlerinden bağımsız öne sürmüş olmalarıdır. Bergson, zamanın uzamsallaştırılması üzerine düşündüğünde öfkelenir; Freud, hastalarının yaşamlarını geçmişte yeniden kurmaya çalışır ve Proust da karakterlerinin yaşamlarını "uzamda atfedilen sınırlı yerle kıyaslandığında çok daha anlamlı" olan zaman boyutunda yaratır. Çalışmalarında paylaşılan bu özellik, gettolarının dışa kapalı sıkışıklığı dışında kendilerine ait bir uzama sahip olmayan Yahudilerin deneyimine koşuttur. Uzamsal varoluşları, çevreleyen dünyadan yalıtılmışlıklarının şüpheli ve acı hatırlatıcısı olurken zamanda varoluşlarından çok daha az önem taşımıştır. Dolayısıyla Gezgin Yahudiler sadece zamanda yurtlanır. Yahudi dini aynı zamanda, gerçekliği ve iyiliği tarihteki fiilleriyle bilinir olan tanrısallığın tüm uzamsal temsillerinden uzak durmuştur. Modern Avrupa Yahudi tarihinin varlığını sürdüren bir toprak parçası yoktur. Topraklarını içselleştirmek ve yazılı ya da sözlü belleklerinde saklamak zorunda kalmışlardır; oysa Hıristiyan dünyasında geçmiş, anıtlar aracılığıyla elle tutulur biçimde korunmuş, kolaylıkla görülebilirliğini ve imgelemde yeniden yaratılabilirliğini muhafaza etmiştir.[39] Yahudilerin bu deneyimi, üç düşünürün zamandaki varlığımızın önceliği değerlendirmelerini şekillendirmiş olabilir.

Ayrıca, düşünce tarzlarının, sosyal yapıların ve organik yapıların, geçmiş tarafından şekillendirilme biçimlerine de özel bir ilgi oldu. Düşüncenin tarihselleştirilmesi, tüm bilginin duyulardan kaynaklandığı yönündeki Locke'un görüşüne kadar geri gidiyordu. Aydınlanma filozofları, doğuştan fikirler ve *a priori* insan niteliklerini çürütebilmek ve insanın bütünüyle tarih ve toplum tarafından şekillendirildiğini ispat edebilmek üzere, bu ilke üzerinde çok çalıştılar. 19. yüzyılda Comte, Hegel, Darwin,

39 Burada, Martin Buber'in "Antik çağda Yahudi, gören varlık olmaktan ziyade duyan varlıktı ve yaklaşımı uzamsal değil zamansal bağlamdaydı" gözlemi geçerli. Yayına hazırlayan Martin Buber, *Jüdische Künstler*, Berlin, 1903, s. 7.

Spencer ve Marx'ın paylaştığı düşünce, felsefelerin, ulusların, sosyal yapıların ve canlıların zamandaki ilerici dönüşümlerle oldukları noktaya ulaştıklarıydı; yani fiilî herhangi bir yapı, daha önce olmuş olanın izlerini taşıyordu. 19. yüzyıl sonlarına doğru, insanın din üzerinden tanımlanmasında yaşanan gerileme sonucunda, birçokları bu sistemlerden beslenerek Tanrısız bir dünyada yaşama anlam kazandırmaya çalıştılar. Eğer insan ölümsüzlükte bir yeri olduğuna artık inanmıyorsa, belki de tarihsel hareketin içinde kendine yer bulabilirdi.

19. yüzyılın tarihselci sistemlerinin yanı sıra Dilthey, Bergson, Proust ve Freud'un çalışmaları tarihsel ya da genetik yaklaşımı yönlendirirken, pek çok çağdaşı bunu şiddetle reddediyor ve geçmişin şimdiyi etkisi altına alabileceği düşüncesini mahkûm ediyorlardı. Geçmişin bir yük olduğu yaklaşımı, Alman bir felsefeci, Norveçli bir oyun yazarı, İrlandalı bir romancı, Avusturyalı bir mimar ve bir grup İtalyan yazar tarafından, güçlü biçimde ortaya kondu. Bu keskin bir tutum değildi, zira hepsi derin geçmiş duygusuna sahiptiler ve taşıdığı pozitif değere saygı duyuyorlardı; ancak en ayırıcı yönleri, hatıralar, alışkanlıklar ve geleneklerin sakatlayıcı ve tahrip edici etkisini güçlü bir değerlendirmeyle ortaya koyan çalışmalarıydı.

The Use and Abuse of History (*Tarihin Yararı ve Kötüye Kullanımı*) başlıklı, 1874 tarihli metinde Friedrich Nietzsche, tarihselciliğin egemenliğine sert tepki gösterdi. Başlığın da ima ettiği gibi, ele alışı kısmen de olsa dengeliydi ve "her insanın ya da milletin belli ölçüde geçmiş bilgisine ihtiyacı olduğunu" kabul ediyordu; fakat ana mesajıyla, önceden olan üzerinde aşırı kafa patlatma konusunda uyarıyordu. Bu akut zavallılık için, tarihi abartmak bir kurtuluş, "şimdinin gücünden ve heybetinden duyulan nefretin geçmişe yönelen aşırı beğeniyle maskelenmesini sağlayan bir örtüdür." Muhafazakârlar geçmişte huzur bulurlar – eski ev, portreler galerisi, değişen dünyada anlam ve istikrar sağlar. Bu "antika meraklısı tarih", eyleme dönük itkileri gizler ve "bibliyografi masasından dökülen tüm kırpıntıları bir solukta tüketir." Bireyin koşullara boyun eğmesine ve içsel becerilerinden feragat etmesine neden olur. Şimdinin, insanlığın

yaşlı hali olduğunu, insanların ak düşmüş saçlarla doğan "sona kalanlar" olduğunu öğretir. Herhangi bir şeyin değiştirilebilme ihtimali konusunda kinizme yol açar ve sanatsal enerjileri sakatlar. Tüm bu çağ "habis tarihsel ateşle" yanmaktadır ve Nietzsche'yi özellikle geçmiş örneklere zincirli olup daha da ağır bellek ve gelenek birikimi altında ezilenleri çileden çıkarıyordu. "Her şeyi tarihsel olarak hissetmek isteyen birisi sürekli geviş getiren bir hayvana dönüşür." Bu kronik geviş getirme, bu tarihsel duygunun aşırı büyümesi "ister insan ya da halk, isterse bir kültürel yapı olsun, sonunda canlıyı yok eder."[40]

On yıl sonra Nietzsche, hükümran kişisel geçmiş duygusunun bireysel irade üzerindeki etkisiyle ilgili eleştirel bir çözümleme yazdı. *Thus Spoke Zarathustra* (*1883-1885*) kitabında Nietzsche, anılar, pişmanlıklar ve suçluluk duygusuyla çoğu insanda baskı altına alınan, iktidar iradesi kavramını ortaya attı. "Kurtuluş Üzerine" başlıklı bölümde yegâne gerçek kurtuluşu; iktidar iradesinin, zaman üzerinde ve geçmişin önüne çıkardığı engeller üzerinde hâkimiyeti olarak tanımlar. "Yapılan karşısında güçsüz olan [irade] geçmiş olanın öfkeli izleyicisidir. İrade geçmişe yönelemez, zamanı bölemez ve zamanın iştahını kıramaz, iradenin melankolik büyük yalnızlığı buradadır." İrade, bireyi geçmişin tortusundan kurtarmak için çaba harcar fakat "yerinden oynatamadığı taşın adı 'olmuş olan'dır... Bu, sadece bu, *intikamın* ta kendisidir: İradenin zamana karşı husumeti ve onun 'olmuş olan'ı." Geçmişin bu kalıcı niteliğinin ve ağırlığının yarattığı hayal kırıklığı, hınç ve suça; ayrıca ceza ve intikam gibi yıkıcı tepkilere neden olur. İradenin bundan kendini kurtarabilmesi "bütün 'olmuş olan'ı, 'benim irademle oldu'ya dönüştürmesi" *ile mümkün olacaktır.*[41] Böylece geçmiş, artık yaratıcı bir güç, kurtarıcı, mutluluk kaynağı ve geleceğe köprü olarak, doğru biçimde işleyen iradenin denetimine girecektir.

Nietzsche'nin çözümlediği geçmişin yıkıcı etkileri, Henrik

40 *The Use and Abuse of History* olarak tercüme edilmiştir, New York, 1957, s. 3-49.

41 Friedrich Nietzsche, "Thus Spoke Zarathustra", *The Portable Nietzsche*, yayına hazırlayan ve tercüme eden Walter Kaufmann, New York, 1954, s. 250-253.

Ibsen'in yazdığı bir dizi oyunun konusudur ve bu oyunlarda kalıtım, geçmişleriyle ilgili beklenmedik bir ifşaat ya da iz bırakan bir hatıra, karakterler üzerinde yaptığı etkiyle onları sakatlar ya da öldürür.[42] Erken dönem oyunlarındaki karakterler, özel bir çaba göstererek geçmişlerini alt edebilirlerdi fakat 1879 tarihli *A Doll's House*'la birlikte daha karamsar olur. Son sahnede Nora, evliliklerinin yürümesi için bir "mucizeler mucizesi" gerektiğini söylese de kocasını bırakıp çıkarken sergilediği tavır bu ihtimalin kapısını da kapatır. 1881 tarihli *Ghosts*'da, tartışmasız olarak zaferle çıkan, geçmiştir ve bundan sonra karakterleri, kalıtımsal hastalıklarla, rahatsız edici anılarla ve ölülerin ruhlarıyla canlandırılan geçmişin iktidarı karşısında boşuna çırpınırlar.[43] Bu durum Mrs. Alving'in haykırışında güçlü bir biçimde belirir: "Neredeyse hepimizin hayalet olduğuna inanacağım – hepimizin... İçimizde dolaşan sadece anne ve babamızdan kalıtımla aldığımız değil. Kısır düşünceler ve her çeşit eski ve mutlak inançlar... kendimizi hiçbir zaman bunlardan kurtaramayacağız."[44]

Diğer iki oyunda, beklenmedik ifşaatlar dramatik odağı oluşturur. 1884 tarihli *The Wild Duck*'ta, Hjalmar Ekdal, karısının başka bir adamla olan ilişkisinden kızı Hedvig'i doğurduğunu, evliliklerinin kurgulandığını ve kendisini de bu işe alet ettiğini öğrendiğinde, mutlu aile hayatı yıkılır. Karısını kendisine tuzak kurup aldatmakla suçlayan Hjalmar, Hedvig'i de reddeder. Onun sevgisini geri kazanmak için çaresizce çırpınan Hedvig intihar eder. Birlikte Hedvig'in kurban olmasının saçmalığına kafa patlatırlarken, sarhoş bir karakter, çoğu insanın kendi-

42 İbsen'de geçmişin işlevi ve bu dönemdeki genel geçmiş yaklaşımıyla ilgili tartışmam büyük ölçüde, Rudolph Binion ile yaptığım görüşmelerden kaynaklanıyor. İçeriğini ve kaynaklarını benimle paylaştığı, 19. ve 20. yüzyılda, geçmişin şimdi üzerindeki iktidarı çalışması, *The Present Past* başlığıyla yayınlanacak.

43 Norveççe Gegangere'nin "Ghosts" (Hayaletler) olarak çevrilmesi kötü bir tercihtir. Ibsen kendisi, Almancaya Gespenster olarak çevrilmesinin doğru olmadığını Magnus Hirschfeld'e söylemiştir ve her ikisi de "geri dönenler" anlamına gelen Fransızca Les Revenants çevirisinin aslına daha yakın olduğunda anlaşmışlardır; Magnus Hirschfeld, "Literarische Selbsterkenntnis. Zu Meinem 60. Geburtstag", *Literarische Welt*, IV, sayı 21-22, 25 Mayıs 1928.

44 Henrik Ibsen, *Ghosts and Three Other Plays*, New York, 1962, s. 163.

sini destekleyecek bir "yaşamsal yalan"a ihtiyaç duyduğunu ve hiçbir şeyin bunu ifşa etmek ve geçmişle ilgili çıplak hakikati açık etmek kadar tehlikeli olamayacağını anlatır. *Little Eyolf*'un (1894) ebeveynleri, onlar sevişirken oğullarının masadan düşüp sakat kalmasını onlara hatırlatan suçlu belleklerini yok etmeye çalışırlar. Bu durum, Eyolf suda boğulduğunda ortaya çıkar. Baba, bu büyük kayıplarının "vicdanlarını kemirdiğini" fark eder ve başka çocuklara yardıma kendilerini adamaya karar verirler. Hiçbir zaman unutamayacaklarını unutmak, hatırlamaları gerekeni hatırlamak üzere ömürlük bir projedir bu.

Ibsen'in diğer oyunlarında geçmiş, acı veren inatçı bir bellektir. 1888 tarihli *The Lady from the Sea* oyununun kadın kahramanı, yıllar önce başını döndüren cesur denizcinin hatırasının o kadar etkisi altındadır ki; kara adamı âşık Arnhold'un teklifini reddederken, bu hatıranın kendisi üzerindeki "korkunç ve sonsuz gücünden" hiçbir zaman kaçamayacağını söyler. 1899 tarihli *When We Dead Awaken*'da bir heykeltıraşa karşılaştığı eski modeli, onu yıllar önce terk ettiğini; çünkü soyunup poz verdiğinde ve ona kendisini çıplak olarak sunduğunda tepkisiz kaldığını, sadece "çok mutlu olay" için teşekkür etmekle yetindiğini söyler. Yıllar sonraki karşılaşma artık ölü olduklarının farkına varmalarını sağlarve son sahnede, o zaman gerçekleşmemiş olan olay için bir dağa tırmanırlarken çığ düşmesiyle –geçmişin birikmiş ağırlığı ve baskın gücünü sembolize eder– sürüklenirler. *Rosmersholm*'ün (1886) kahramanının malikânesinde yaşamlarını sürdüren ölüler, arazisindeki beyaz atlarla sembolize edilirken, duvarlarda sıralanmış portre galerisiyle de anıtlaştırılırlar ve daima hıyaretle hatırlanırlar.[45]

45 Ibsen'in oyunlarında, hatırlanan ya da aniden geri kazanılan geçmiş fiillerin yıkıcılığının dramatik temsili Alman bir eleştirmenin kitabına konu olmuştur. Ibsen'in "vampir gibi bellek emiciliğini"; Strindberg, Zola, Sudermann ve Hardy gibi bir dizi entelektüelin geçmişi aşmak konusundaki iyimserliklerini terk ederek, ebeveynlerin hastalıklarını kalıtım yoluyla taşımanın ve kusurlarını sürdürmenin kaçınılmaz olduğu gerçeğini ortaya koyan biyolojik, tarihsel ve psikolojik kuramlara dayalı yazgıcı kötümserliğe meylettikleri, 1880'lerde başlayan Avrupa düşüncesindeki genel bir hareketin parçası olarak yorumlar. Kurt K. T. Wais, *Henrik Ibsen und das Problem des Vergangenen im Zusammenhang der gleichzeitigen Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1931, 246 vd.

Hedda Gabler'de (1890) Ibsen, Ortaçağ boyunca Brabant'ta yerel sanayi araştırmasını tamamlamakla fazlasıyla meşgul olduğu için araştırmasını da yanına alıp balayına çıkan, kadın kahramanın kocası Tesman'ın temsil ettiği tarihçi mesleğini suçlar. Bardağı taşıran anların birinde Hedda, "üç öğün sadece medeniyet tarihi dinlemekle lanetlendiğini!" söyleyerek kederlenir. Hayal kırıklıkları –sosyal, cinsel ve varoluşsal– kocasının geçmişe düşkünlüğünden kaynaklı rutin icraatları üzerinden vurgulanır. Kocası tarafından yok sayılmak diğer düş kırıklıklarıyla birleşince, sonunda intihara sürüklenir.

Ibsen'in karakterlerini sürekli takip eden bu düşünceler James Joyce'un "The Dead" hikâyesinin temasını oluşturur.[46] Gabriel, akşam yemeği sonrası yaptığı konuşmayla, unutulmuş olanın hatırasını ve "geçmişe, gençliğe, değişime ve bu akşam burada özlediğimiz yüzlere dair düşünceleri" yâd eder. Parti sona erdiğinde karısının dikkatle bir şarkı dinlediğini görür ve ona karşı özel bir istek duyar; fakat şarkı karısında, yıllar önce bu şarkıyı söyleyen gençlikle ilgili hatıraları canlandırmıştır. Gabriel, birlikte yaşadıkları anılardan söz ederken, o kendi farklı hayatını düşünür. O gece karısı uyuduğunda, karısının sevgilisinin imgesiyle gizlice renklendirdiği yıllarının acısını yaşar. Geçmişin canlanması partinin anlamını dönüştürür, konuşmasının duygusal coşkusunu alay konusu yapar, ortak hayatlarının anlamsızlığını ortaya çıkarır ve Gabriel'i yapayalnız bırakarak karısının karşısında utandırır.

Ulysses'te Joyce'un geçmiş hakkındaki görüşleri, hatıraların etkisini takdir etmekten, tamamen geçmişe gömülü bir hayatın felç eden durgunluğunu suçlamaya kadar geniş bir yelpazeye yayılır. Kesinlikle Proustvari bir algıyla, bazı hatıralar "insan kalbinin en karanlık köşelerinde gizlenir fakat yok olmazlar, tesadüfi bir kelimenin aniden onları çağırmasını beklerler ve en farklı koşullarda yüzleşmek üzere ayağa kalkarlar." Bahsettiği tesadüfî koşulların çeşitleri Proust'tan da gelebilirdi: "Yumuşak bir mayıs akşamı biçilmiş çimlerin üzerinde" ya da "unutulmaz leylak bahçesinde." Ancak Joyce'un hatıralara genel yaklaşımı,

46 James Joyce, "The Dead", *Dubliners*, 1916; yeniden basım New York, 1961.

sınırlarına ve tehlikelerine odaklanır: Sanatçıyı felç etme potansiyeline, suçu destekleme gücüne ve detay meraklıları tarafından sömürülmesine.

Stephan Dedalus, belleğin kimliği koruduğunu bilir: "Ben, entelekya, biçimlerin biçimi, biteviye değişen biçimlerin etkisi altında bir hafıza mıyım?" Hafıza onu bütün tutar fakat bir sanatçı olarak özgür iradesi üzerinde kurulu bütünlüğü kırma konusunda çaresizdir. Benzersizliği hiçe sayılmıştır; benliği fazlasıyla her şeyin parçasıdır, adeta Meryem'e doğru uzanan muazzam bir göbek bağıyla bağlanmış gibidir: "Hepsinin bağı geriye doğru uzanır, tüm insanlığın birbirine dolanmış bağları." Kimliği, kendisine ait dünyaya akar ve geçmişle hatırlanır. Kıyıda gördüğü, gemi enkazından arda kalanlar, bir zamanlar bu sahile doğru gelen İspanyol kalyonlarının zamanına onu geri götürür; Danimarkalı Vikinglere ve eski zamanların balina avcılarına. "Kanları benim içimde" diye düşünür, "arzuları bende kıpırdıyor." Zamanın akışına dibine kadar gömülmüş diğerleriyle birlikte, kendisine ait kalıba dökülmüş hayata kapılmış hissediyordu. En acı vereni ise, annesinin ölümü ve cenazeye katılmayı reddedişini sürekli hatırlıyor olmasıydı. Joyce bu rahatsız edici suçluluk duygusuna, her hatırladığında Stephen'in zihninde yankılanan ve tarih nefretini ateşleyen "vicdan azabı" (agenbite of inwit) ifadesiyle atıfta bulunuyordu.

Tarih "uyanmaya çalıştığım bir kâbustur" şeklindeki Stephen'in ünlü aşırı ifadesi, detaycı bir meslektaşının ucuz anti-Semitizmi ile yaşadığı hayal kırıklığının doruk noktasıydı; fakat daha da fazla yansıttığı, tarihin kendisi üzerindeki kollarından kurtulmak için verdiği kişisel mücadeleydi. Öğrencilerinden biri Pyrrhus savaşı ile ilgili soruya cevap veremediğinde, Stephen tüm tarihin kaydettiği bu yıkım panoramasını dile getirir: "Tüm uzamın harabeye dönüşünü duyuyorum, kırılan camlar ve yıkılan duvarlar ve zamanın son öfkeli ateşi. Öyleyse geriye ne kaldı?" İnsanlar, Pyrrhus savaşından Birinci Dünya Savaşı'na, anlamsızca savaştılar. Betimlemeler şüphesiz ki bir topçu mermisinin binaya isabet etmesine atıftır, ancak savaşın

yıkıcı fiilinin ve alevler altındaki Avrupa görüntüsünün ardında, Stephen'in bizzat tarihin kendisiyle sorunu vardır; sunduğu gerçeklik yanılsamasıyla ve yaşanan şimdinin çarpıtılmasıyla. Birinci Dünya Savaşı felaketinin ardından insanlığa ne kalmıştır ve eğer tarih her zaman "belleğin türettikleriyle uyduruluyorsa", hakikatten geriye ne kalmıştır?

Stephen'in sanatçı olabilmek için sürdürdüğü uzun mücadele, romanın sonuna doğru doruğuna ulaşır. Tarihe, zamana ve suçluluk duygusuna saldırır; annesi "mezar toprağının yeşiline bulanmış" olarak aniden belirerek, ölümün sesiyle Tanrı'ya oğlunu affetmesi için dua etmesinin acısıyla, genelevin avizesine vurur. Artık dolmuştur. "Zamanın son öfkeli ateşi söndüğünde, izleyen karanlık tüm uzamı harabeye çevirir, kırılan camlar ve yıkılan duvarlar." Annesinin imgesini karartarak suçluluk ateşini söndürebilmek için ışığı parçalar. Stephen sanatçı olmak için zamanı durdurmuştur. Özellikle sanatçı için şimdi, tek hakikattir ve Joyce Stephen'e amentüsünü söyletir: "Tüm geleceğin, geçmişin içine daldığı, şimdiye ve buraya sarılın."[47] Şimdiyi elde tutabilmek için çaba gerekir zira her zaman kayıp gider; her zaman geçmişin köhne örüntüsünün, benzersizliğini yok etmesi tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Hiçbir sanatçı grubu, geçmişin ağır yükünün, Avrupa şehirlerinde yol kenarına dizili haliyle dolaysız olarak onu gözlemleyen mimarlar kadar açıkça farkında değildir. Geleneksel mimarinin en elle tutulur anıtlarından birisi Viyana'daki Ringstrasse'dir – Avusturya başkentinde, 1860-1890 arası yapılmış ve her biri işlevine uygun olduğu düşünülen tarihsel tarzda tasarlanmış, çember biçiminde konumlanan bir dizi kamu binası. Yani, parlamento klasik Grek mimarisi tarzındadır, *belediye binası Gotik*, üniversite Rönesans ve şehir tiyatrosu Barok tarzdadır. 1893 yılında, bu yapılanmayı Ringstrasse'nin ötesine taşımanın planlandığı bir yarışmayı Otto Wagner kazanmıştır. Ringstrasse bölgesinde daha önce birçok bina yapmış ve kamu binalarına katkıda bulunmuş olsa da 1890'lı yıllarda yazıları ve mimarlık anlayışı, Ringstrasse'nin tarihsel-

47 Joyce, *Ulysses*, s. 24, 38, 45, 186, 189, 421, 583.

ciliğini ve genelde 19. yüzyıl mimarisinin büyük bölümünü keskin bir biçimde reddeder. Kentsel gelişme projesi, şehri güzelleştirmek ve geçmişi anmak için tasarlanan bina bloklarından ziyade, ulaşıma ve modern bir sanayi şehrinin ihtiyaçlarına odaklıdır. 1895 tarihli *Modern Architecture* kitabında Wagner, böylesine ağır bir eklektisizmi ve geçmişe kölece adanmışlığı neyin ürettiğini sorgular. Çoğu dönem, sanatsal biçimleri değişen teknik ve ihtiyaçlara uyarlayabilirken, 19. yüzyılın ikinci yarısında sosyal ve teknolojik değişimin sanatçıların takip edemeyeceği bir hızda ilerlediği; bu nedenle mimarinin eski tarzlarda kalmasına yol açtığı sonucuna varır. Wagner, sanatsal yaratıcılığı durma noktasına getiren geçmiş biçimler karşısındaki teslimiyetçiliği kınıyordu ve mimarların eğitimiyle ilgili özel öneride bulunurken, geleneksel olarak klasik güzel sanatlar eğitiminin doruğu sayılan İtalya seyahatini suçluyordu.[48]

Geçmişin, Nietzsche'yi çok kızdıran, Ibsen'in yenik düştüğü ve Joyce'u tehdit eden dayatmacı etkisi, İtalyan Fütüristleri çılgınlığa sürükledi. Louvre'u yakmayı, Venedik'in kanallarını doldurmayı öneren manifestolarla en ateşli karşı çıkışları seslendirdiler. En hararetli sözcüleri Filippo Marinetti idi ve 1909 Şubatı'ndaki manifestosunda, müzeleri ve akademileri yıkmayı, ayrıca ülkeyi "eski profesörlerin, arkeologların, rehberlerin ve antikacıların kokuşmuş kangreninden" kurtarmayı amaçlayan *antipasséiste* (anti-nostaljik) projelerinin ilkeleri yer alıyordu. 1909 Nisanı'nda, "zamanın kutsallaştırdığı her şeyi kepaze etmeye" yemin ediyordu. *Against Past-Loving Venice*'te, şehrin modern bir ticari limana dönüşmesini tasavvur ediyordu. İngilizlerle, geçmişin her bir parçasını dikkatle koruyan gelenek kurbanları diye alay ediyordu ve "kafaları her zaman geçmişin uzak mavi pınarına dönük olarak zaman nehrinde yüzen" ve ölümsüzlüğe rezil bir tutkuyla bağlı Sembolistlere saldırıyordu. Buna karşılık onun Fütürist kardeşleri, burada ve şimdiyi övüyor, dayanıksız ve geçici bir sanat yaratıyorlardı. 1914'te,

48 Wagner ve Ringstrasse konusunda öne sürdüğüm görüşler için Carl E. Schorske'nin *Fin-de siècle Vienna* kitabına borçluyum.

anılar, efsaneler ve harabelerden oluşan berbat öğeleri de dahil tüm *passéiste* (nostaljik) güzelliğin cenazesini ilan ediyordu.[49]

∞

Geçmişin değeriyle ilgili önemli bölünmeler olsa da, bütünüyle unutulamayacağı ve iyi bir sanatçının, akıllı bir devlet adamının, sağlıklı bir bireyin, bir şekilde geçmişle uzlaşması gerektiği, genel kabul görüyordu. Geçmişi geri kazanmak isteyen düşünürler, bunu yapmak için en iyi yolun ne olduğu konusunda ayrılıyorlardı. Proust'un arayışı pasif yöntemi yansıtıyordu ve Bergson'un, Freud'un ve Henry James'in aktif yöntemleriyle karşıttı.

Swann's Way'de Proust, geçmişin bilinçli çabayla yeniden ele geçirilemeyeceğini öne sürüyordu. "Geçmiş bir yerde saklanmıştır... aklın ulaşamayacağı uzaklıkta, tahmin edemeyeceğimiz maddi bir nesnede (o maddi nesnenin bize vereceği duyguda)" ve biz, üzerinde taşıdığını yeniden yakalayabileceğimiz nesne ile tesadüfen karşılaşmayı beklemeliyiz.[50] İlk ipucu çay ve tatlı çörekle Marcel'in karşısına çıkar fakat o bunun verdiği hazzı sürdüremez ya da anlayamaz. Bir süre sonra zayıf bir anında, çocukluk aşkının kayıp mutluluğunu yeniden ele geçirmek için dikkatini gerçekleştiği yere, Bois de Boulogne'ye çevirir, ancak tüm bilinçli niyetlenmelerde olduğu gibi başarısızlığa uğrar ve özlemi daha da artar. Marcel yıllar sonra nihayet istençdışı belleğinin anlamını ve kayıp geçmişi nasıl yeniden ele geçireceğini keşfeder. İstençdışı bellek bütünüyle pasiftir; ancak bir kez oluştuğunda, sanatta cisimleştirerek yaşamasını sağlamak mümkündür. Bu aktif bir çaba olsa da, Proust'un benzersiz katkısı pasif olana, tesadüfi deneyimden kaynaklanan istençdışı belleğe yaptığı vurgudur.

Sürekli olarak geçmişin şimdiyi aşındırışını deneyimlediğimize inanan Bergson'un aksine Proust, sürekliliği *olmayan* de-

49 Yayına hazırlayan R. W. Flint, *Marinetti: Selected Writings*, New York, 1971, s. 42, 46, 55-56, 60-64, 66-67, 97.

50 Proust, *Swann's Way*, s. 61.

neyimlerle aniden zamana gömülüşümüzün şok ve hazzına değer verir. Proust'un Marcel karakterinin "zaman dışı" kendinden geçme ve ölümsüzlük hissi, zamana aniden yeniden girmesi ve zamanın biteviye akışından kurtulması nedeniyledir. Proust için sürelilik, bir dizi yalıtılmış anlardan oluşur. Bu anların yeniden ele geçirilmesinin hazza yol açmasının ana nedeni birbirlerinden uzak olmalarıdır. Bergsoncu sürelilikte ise, her bir an her bir izleyen anla bileşik, dolayısıyla da kesintisizdir. Eğer Bergson'un süreliliği bir pınarsa, Proust'unki unutulmuş aralıklı hatıra dalgalarını zihnin yeniden ele geçirdiği bir dizi çağlayan havuzudur. Hatırlama sürecine yaklaşımları da farklıdır. Bergson, geçmişin yeniden ele geçirilmesinin "güçlü çaba" gerektiren bir girişim olduğunu düşünse de bu çabanın herhangi bir zamanda gösterilebileceğine inanır. Buna karşın Proust, ilk aşamanın rastlantısal olması gerektiğini savunur. 1912 tarihli bir mektubunda bu konuyu değerlendirirken, romanlarının Bergsoncu olmadığını zira "romanlarının, Bergsoncu felsefede yeri olmayan hatta onunla çelişen bir ayrım üzerinde kurulduğunu" ifade eder.[51] Bu can alıcı ayrım istençli ve istençdışı bellek ayrımıdır: Proust, Bergson'da aklın devreye girdiğini oysa kendi yaklaşımınca hiçbir istemli fiilin belleği oluşturamadığında ısrar eder. Bergson da belleğin kendiliğinden faaliyetine değinir; fakat Proust'un yaptığı ayrım, diğer her şey bir yana, şansa yaptığı ısrarlı vurgu nedeniyle anlamlıdır.

Proust ve Freud'da hatırlama yöntemleri arasındaki karşıtlık daha da keskindir. Her şeyden önce Proust, hatırlamanın münferit niteliğinde ısrarlıdır "İçimizdeki bilinmeyen sembolle kitabına gelecek olursak.. eğer onu okumaya kalktıysam bana hiç kimse, *hiçbir kuralla* yardım edemez çünkü onu okumak, işimizi başka kimsenin yapamayacağı hatta iş birliği bile yapamayacağı bir yaratma faaliyetidir."[52] *Le temps perdu* (kayıp zaman) arayışında, psikiyatrların kafaları, âşıklar gibi karışıktır. İkinci olarak, Proust için can alıcı nokta pasifliktir; yani is-

51 Proust, *Letters*, s. 226.

52 Marcel Proust, *The Past Recaptured*, 1927; yeniden basım New York, 1971, s. 139.

tençdışı hafızanın beklenmesi. Bir kez ortaya çıktığında, bir romanda onu cisimleştirmek için kendisinin ortaya koyduğu olağanüstü çalışmada olduğu gibi, aktif anlam arayışı başlayabilir. Freud'un psikoterapisinde sistematik bir prosedür hakimdir. Geçmiş arayışında, terapistlerin eski hastalarıyla yaşadıkları deneyimlerin model oluşturduğu sabit zamanlı seanslar düzenlemekten daha aktif bir yöntem hayal etmek zordur. Bilinçdışı süreçler, gelişme aşamaları ve hastanın geçmişini ortaya çıkarmayı geciktirebilecek örtüleri açmaya yardımcı olabilecek muhtemel saplantı noktaları ile ilgili psikanaliz de bir kuramlar cephaneliğine sahiptir. Bu geçmiş arayışı, tilki avı kadar aktiftir ve bastırılmış hatıralar yıllarca sürebilecek bir sürek avının nesnesidirler.[53]

Diğer bir tür aktif arayış, Henry James'in 1917 tarihli *The Sense of the Past* romanında yer alır. Aurora Coyne'a yaptığı kurlardan sonuç alamayan Amerikalı beyefendi Ralph Pendrel, İngiliz akrabasının ölmek üzere olduğunu öğrendiğinde, kendisine "eski ve yabancı" bir miras bırakılacağını hayal etmeye başlar. "Eski olan her şeye karşı duyduğu doğal tutkusuna" yönelik Aurora'nın şüpheli komplimanı, reddedilişinin acısını kısmen de olsa hafifletir. Yazdığı *An Essay in Aid of Reading History,* hem kadının dikkatini çeker hem de akrabanın Ralph'a 1710 yılında inşa edilmiş bir ev vasiyet etmesine sebep olur. Evin mülkiyetini almak üzere İngiltere'ye seyahat eden Ralph, orada "zaman pınarına yeniden girmeyi" ve "üstün, doğal sularında yıkanmayı" umut etmektedir. Yerleşmesiyle birlikte ev onu zamanda kuşatarak şimdiden ayırırken, yol açtığı yalıtılmışlık da dış dünyadan koparır. İçindeki nesneler Proust'un Combray kilisesi gibidir; "kullanılmaktan hatları yumuşamış

53 Psikanalizin pasif bir tamlayanı da vardır ve bu serbest çağrışım yöntemidir. Bu yöntemde terapist, bilincin değişken sıçramalarını izler. Freud bu yöntemle, terapistin mantık ve gramer kullanımımızda kurulu savunma duvarlarını yıkabileceğine, geçmişte baskılanmış olanın bilinç yüzeyine çıkmasına olanak tanıyacağına ve iyileştirici bir rahatlama sağlayacağına inanmaktadır. Ancak bu tek şans öğesinin yanı sıra, psikanalitik arayışın temel yapısı metodolojik, kalıcı ve süreklidir. Psikanalizde bilinçdışına giden kral yolu tüm yıl boyunca açıktır ve yoğun trafik vardır.

ve birikmiş mesajlarla yüklü." Ralph'ın atalarının tümünün oluşturduğu kuşağın cisimleşmiş halidir ve "ev onun evi olduğu için, içine işleyen zaman da onun zamanıdır."[54] Geçmişle bu özdeşleşme, evdeki bir portrede kendi yüzünü görmesiyle ve atasıyla kişiliklerini değiştirdiklerine inanmaya başlamasıyla sanrıya dönüşür. Akademik bir eğilim olarak başlayan geçmiş duygusu, nihayet kişiliğini ele geçirip kimliği haline gelir. Kurgusallığına rağmen bu hikâye, yine de, kişinin atalarına dair geçmişine –psikolojik olarak dengesiz olsa da– doğrudan araçlarla tümüyle el konulmasıdır.

Proust'un, geçmişin pasif geri kazanımı vurgusu, sayısız aktif proje arasında tektir. Bergson'un felsefesini, Freud'un terapisini ve Henry James'in hayal gücünü tek bir kültürel anlatımın altında toplamak için biraz esnetmek gerekir; fakat bu çalışmalar, şüphe götürmez biçimde, diğerinin karşı tarafında birleşirler. James ile kıyaslamak biraz zorlama olabilir zira Proust atalara ait geçmişle ilgilenmez; ama yine de Ralph'ın seyahatini, eski eve sahip olmasını ve bilinçli olarak zamanda geçmişe gitmeye çalışmasını, aklın beyhude bir çabası ve başarısızlığa mahkûm olarak değerlendirirdi.

Geçmişin uzunluğu, gücü, değeri ve yeniden ele geçirilme yöntemiyle ilgili dört tartışmadan, dünyanın yaşıyla ilgili olanı, en sınırlı kültürel etkiye sahiptir. Kelvin'in yirmi milyon yıllık tahmininin cimriliği ve radyoaktivitenin keşfinden sonraki birkaç yüz milyon yıllık artış, esas olarak küçük bir jeologlar topluluğunu ilgilendirir. Yine de bu çağ genel bir bilinçliliğin yolunu açmış, Darwin'in dönemi, evrenin engin çağlarına karşı Leopold Bloom'un ehemmiyetsiz dakikliğinin portresini çizen Joyce gibi yazarları etkilemiştir. Zaman ölçeğindeki baş döndürücü genişleme bir darbe de insanın benmerkezciliğine indirir ve yerküre üzerindeki mevcudiyet süresi cüzi oranlara düşer.

Kültürel kayıtlar, geçmişin şimdi üzerinde güçlü etkisi olduğu düşüncesini istikrarlı bir biçimde destekliyordu. Fonog-

54 Henry James, *The Sense of the Past*, New York, 1917, s. 66.

rafi ve sinema kamerası, geçmişin muhafazası için tarihsel anlamda benzersiz bir teknoloji sunuyordu; ayrıca fotoğraf arşivleri ve koruma toplulukları buna yeni kurumsal destekler sağlıyordu. Hayatın asli anlamını ya da amacını, Tanrı'nın zamandışı ve mutlak gözetimi altında olmakla sınırlayarak insanlık tarihinin anlamını küçümseyen Hıristiyanlıktan neredeyse iki bin yıl sonra, 19. yüzyıl düşünürleri, insanlık tarihindeki hayata bir anlam ve haklılık kazandırma arayışına giriyorlardı. Tarihçiler yeni kaynaklar buldular, yok olmuş medeniyetleri araştırdılar, doğruluk ve belgecilik standartlarını yükselttiler ve genel anlamıyla kendi disiplinlerini profesyonelleştirdiler. Evrimci kuram biyolojik bilimlere hâkim oldu: Hegel'inki ve Marx'ınki gibi tarihselci sistemler felsefeyi ve sosyal bilimleri devrimcileştirdiler; liberallerin ve sosyalistlerin tarihe inancı siyasal düşünceye egemen oldu. Yüzyılın sonuna doğru Dilthey, her tür bilgi için tarihsel bir temel olduğunu öne sürdü ve tüm sosyal bilimler için tarihsel yöntemin önceliğinde ısrar etti. Stephen Toulmin ve June Goodfield'in gözlemlediği gibi: "İster jeoloji, zooloji, siyaset felsefesi ile ilgileniyor olalım ister eski uygarlıklarla, 19. yüzyıl her durumda Tarih Yüzyılı'dır – bu döneme yeni, dinamik bir dünya tablosunun gelişimi damgasını vurur."[55]

Büyük tarihselci sistemler belki de kendilerini ortaya koyarken fazlasıyla iyiydiler. Bireylerin ya da toplumların kendi geçmişlerinden nasıl evrildiklerini ve geçmişte kalanın taşıyıcısı olmaya yazgılı olduklarını gösterdiler. Dolayısıyla şimdi, geçmişin egemenliğinde ve onunla baskılanıyor gibi görünüyordu. Üzerinde durduğumuz gibi, birçok sanatçı ve entelektüel, bu buyurgan tarihselciliğe sert eleştiriler yöneltiyor; geçmişin egemenliğinin, şimdiye yönelen tepkileri cılızlaştır-

55 Stephen Toulmin ve June Goodfield, *The Discovery of Time*, New York, 1965, s. 232. *Political Philosophy and Time*, Middletown, Connecticut, 1968, s. 252'de John G. Gunnell, 19. yüzyılın "varoluşun topyekûn tarihselleştirilmesini" hayata geçirdiği sonucuna varır. Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception*, Chicago, 1982, s. 40'ta, benzersiz bir burjuva geçmiş anlayışı teşhis edilir. Bu tamamıyla, antropoloji, arkeoloji ve mitoloji gibi yeni disiplinlerin ortaya çıktığı ve sanatsal tarz ve motiflerin "Neoklasizm", "Romantizm", "Ortaçağcılık", "İlkelcilik" gibi yeni terimlerle tanımlanmasına özel ilgi duyulduğu 19. yüzyılda geliştirilmiştir.

masından ve geleceğe yönelik kaynakları kurutmasından duyulan korkuları paylaşıyorlardı. Bu bağlamda düşünüldüğünde Fütüristlerin feveranları çok da saçma değildi; zira özellikle İtalya, geçmişe gömülmüştü, yitik bir medeniyetin kalıntıları ve zafer anıtlarıyla lanetlenmişti. Hayden White'ın araştırdığı "tarihin yükü"ne olumsuz tepki Nietzsche'nin 1870'lerdeki polemikleri ile başlamış ve birçok edebî karakterle sürekli olarak çeşitlendirilmişti: George Eliot'un 1871-1872 tarihli *Middlemarch*'ındaki Mr. Casaubon; *Hedda Gabler*'de Tesman; 1901 tarihli Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'undaki Hanno; Gide'in 1902 tarihli *The Immoralist*'indeki Michel. "Geçmişin köşe-bucak hararetle araştırılmasına" karşı tepkiler, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki on yılda yoğunlaştığında, White, şu saptamayı yapıyordu: "Tarihsel bilince ve tarihçiye yönelik düşmanlık, Batı Avrupa ülkeleri entelektüelleri arasında büyük ölçüde yaygınlık kazandı."[56]

Bu genellemenin istisnaları olsa da (Marksistler ve liberaller, tarihe ve ilerlemeye inanmayı sürdürdüler), 19. yüzyılın tüm yaşayan süreçlere, özellikle de insana dair tarihsel yaklaşıma atfedilen değere karşı toptancı, bazen de kör inancına isyan eden çok sayıda düşünür ve sanatçı için durum buydu. Tam da tarihsel geçmiş kuramsal anlamda hâkim çerçeve niteliğini kaybetmeye başladığı sırada, bireysel geçmiş, farklı alanlardan önemli düşünürlerin ilgisini çekmeye başladı ve benzeri görülmemiş bir ihtimamla yaklaşarak, sağlıklı ve hakiki bir hayat yaşamak için onu anlamanın elzem olduğunda ısrar ettiler. Bellek ve unutma konusunda yeni kuramlar, ayrıca çocuk ve gelişim psikolojisi alanında yeni çalışmalar ortaya çıkmaya başladı. Bu yenilikler, bireysel geçmişin aktif kaldığı ve yetişkin davranışını şekillendirmeye devam ettiği yaklaşımını, geçmişte olmadığı kadar güncelleştiren psikanalizde sentezlendi.[57] Freud, bu geçmişe ulaşmanın zihinsel sağlık için şart olduğunu savu-

56 Hayden V. White, "The Burden of History", *History and Theory*, 5, 1966, s. 119.

57 Benim tezim, "Freud and the Emergence of Child Psychology: 1880-1910", Columbia Üniversitesi, 1970, bireysel geçmişi yeniden kurarak ve yetişkin davranışı üzerindeki etkilerini saptayarak Freud'un gelişinin habercisi olan çok sayıda çalışmayı araştırmaktadır.

nuyordu. Bergson, yakın geçmişin kalıbından çıkan şimdinin, nasıl daimi olarak yeniden şekillendiğini çözümledi ve sadece *durée* (süreliliğin) akışkan hareketine açık olan hayatın asli bireysel özgürlük kaynağına ulaşabileceğini savundu. Proust için geçmiş, istençdışı belleğin ani parlamalarıyla yüzeye çıkıyordu ve neşe, güzellik ve sanatsal yaratıcılığın ilham kaynağıydı. Stephen Dedalus için tarihi kâbusa dönüştüren Joyce, belli başlı tüm karakterlerinin bireysel geçmişlerini farklı perspektiflerden yeniden kurmak amacıyla, yeni edebiyat tekniği olan doğrudan içsel monoloğun imkânlarını kullanıyordu.

Ibsen ve Nietzsche de, tarihselden ziyade bireysel geçmişin benimsenmesine daha büyük değer atfediyordu. Nietzsche'nin 1874 tarihli, fazla tarihselliğin yol açacağı olası felç durumunu ele aldığı metni, kişisel geçmiş meselesini çözümlediği *Thus Spoke Zarathustra*'ya göre çok daha eleştireldi. İkincisinde kişisel geçmişin, bilincin zorunlu bir öğesi olduğunu kabul ediyordu. Tarihsel geçmişte olabileceği gibi, kişi bireysel geçmişe bir eylem modeli olarak bakmayı *seçmez* çünkü bu "olmuş olan" bilincin yapısında içkindir. Ayrıca Zerdüşt –üstinsan olmaya giden yolda– özünde umutlu, pozitif bir felsefe beyan ettiği için, iradenin "olmuş olandan" "çünkü öyle istedim"e; hatta "çünkü öyle isteyeceğim"e dönüşmesi imkânını ve zorunluluğunu savunur. Nietszche, kişisel geçmişin özünde yapıcı, hatta meydan okuyan, işlevine değer verir. *Genealogy of Morals* çalışmasında, kalıtımsal olarak kuşaklar boyunca biriken suçluluk duygusundan kaynaklı kendinden nefret etme konusunda uyarır – tarihsel geçmişin zehirli tortusu. "Olmuş olan" iradenin yalnızlık melankolisidir; fakat kişisel geçmiş, insan bilincinde gerekli bir engel teşkil ederek, alışkanlık ve geleneğin bütün kötü etkilerine rağmen iradeyi kendi adına bir şey yapmaya zorlar.

Ibsen de her iki geçmişi ele alır ve kişisel geçmişin gücünün çok daha pozitif ve önemli ölçüde etkili olduğu bir tablo sunar. *Hedda Gabler*'de Tesman, çizgi film karakteri olarak resmedilmiştir ve yazmakta olduğu tarih kadar yassıdır. Yazdığı tarih bir geçmiş müzesidir ve onun hayatının ve evliliğinin enerjisi-

ni tüketir. Ancak araştırdığımız diğer Ibsen oyunlarında, kişisel geçmişin büyük etkinliğe sahip olduğunu ve oyun karakterlerinin hayatlarına, Tesman'ın bariz biçimde sahip olmadığı bir derinlik sağladığını görürüz. Ibsen'in, kolektif ve gayrı şahsi nitelikli tarihselden ziyade kişisel geçmişle ilgili olduğu açıkça görülür. Oyun karakterlerinin hayatlarına kişisel geçmiş yükleyerek Ibsen, tarihsel geçmişe dayalı herhangi bir şeye yer vermekten çok daha büyük bir etki yaratır. Freud'un klinikte kazandığı başarıyı onun oyunları tiyatroda kazanmıştır – gizem ve savunmalarını önce ortaya çıkarır, sonra çözümleyerek, zamanda hayatı yeniden kurar. *The Wild Duck*'ta Ibsen "yaşamsal yalan"ı savunarak, kendini kandırma ihtiyacını kabul eder; fakat asıl amacı kişinin kendi geçmişiyle uzlaşmaması durumunda onun içine gömülüp gideceğini anlatmaktır. Geçmiş, oyunlarının yapısı içinde asli bir parçadır, tıpkı Nietzsche'de bilinç yapısının asli bir parçası olması gibi.

İlginin tarihsel geçmişten bireysel geçmişe kayması, tarih yükünden silkinip kurtulmak için girişilen daha büyük bir çabanın parçasıdır. Bu düşünürler ve sanatçılar bireylerin yakın geçmişine odaklanarak, felsefi çalışmalarında daha keskin çözümlemeler yapmış, psikiyatrik müdahalelerinin etkinliğini artırmış ve edebî çalışmalarının dramatik etkisini yoğunlaştırmıştır. Tarihsel geçmiş, üzerinde çok az kontrole sahip oldukları toplumsal güçlerin kaynağıdır; yüzyıllarca yaşayan kurumları yaratmıştır; özerklik anlayışlarını sınırlandırmıştır. 19. yüzyıl tarihselciliğinin buyurgan determinist resmi sistemleri kapsayıcı, genel tarih yasaları üretirken, bu düşünürler, özgül koşullar karşısında bireylerin benzersiz tepkilerini anlamak istemişlerdir. Freud bir istisnadır çünkü zihinsel hayatın yasalarını anlamaya çalışmıştır; ne var ki bunlar kolektif tarihsel süreçlerin değil bireylerin yasalarıdır ve sadece onların geçmişini kapsar. Ringstrasse'nin, tarihsel geçmişe sanatsal teslimiyetin anıtı olarak görülmesiyle, modern sanatçılar çalışmalarının bağımsızlığını ilan ederler. Geçmişin sanatını tekrar etmek istememişlerdir, ayrıca uzak geçmişte planlanmış ve kontrol edemedikleri sosyal teamüllerin yaşamlarını düzenlemesine razı değillerdir.

Daha da önemlisi özgürlüğün peşindedirler. İlgilerini bireysel geçmişe yoğunlaştırmışlardır; çünkü uzak ve gayrı şahsi tarihsel kayda kıyasla bireysel geçmiş daha zengin bir konu kaynağı oluşturur. Bireysel geçmiş, üzerinde kısmen kontrol oluşturabilecekleri bir şeydir. Kişi geçmişinden hatta çocukluğundan sorumlu olduğu biçimde tarihten sorumlu değildir. Eğer kişisel geçmişten daha fazla sorumluysak onu anlamayı, belki de yeniden şekillendirmeyi umabiliriz ve aslında, Nietzsche, Ibsen, Freud, Bergson, Gide, Proust, Joyce ve Fütüristler, hepsi farklı yollardan, bunu yapmamızda ısrar etmişlerdir.[58]

Aydınlanma filozofları, Hıristiyanlıkla mücadelelerinde kaybettikleri değerleri antik çağda aradılar ve eski uygarlıklarda manevi destek ve eylem modelleri buldular. Romantikler, şimdinin bayağılığından kaçmak için sanayi öncesi dünyanın tarihsel geçmişine yöneldiler. 19. yüzyılın ortalarında tarihsel geçmişin gizeminin çekiciliğini kaybetmeye başlamasının nedeni, Realistlerin, araştırmalarında, bilimde ve sanatta temel konularını çağdaş dünyada aramalarıydı. Bir yandan geçmişin romantikleştirilmesinden kaçınırken, diğer yandan resmi düşüncenin temeli olarak tarihselciliğe sarılıyorlardı. Ancak yüzyıl dönümünde entelektüeller ve sanatçılar tarihsel geçmişin yüceltilmesine ve tarihselci yönteme sırt çevirerek kişisel geçmişe yöneldiler; böylelikle de kişisel geçmişin şimdiye nasıl etki ettiği konusunda, ilgilerini daha önce görülmemiş ölçüde yoğunlaştırdılar. Söz konusu geçmişi bu düşünürler bulmadı; ancak tohum hücresinde, kas dokusunda, rüyalarda ve nevrozda, akılda tutma ve istençsiz hafızada, suçlulukta ve ruhta hangi yollarla varlığını sürdürdüğüne dair anlayışı genişlettiler ve derinleştirdiler.

*Tarihsel geçmiş*ten daha fazla kişisel geçmişe odaklanma, birinci bölümde ele aldığımız homojen kamusal zamandan çeşit-

58 Georges Poulet, *Studies in Human Time*, Baltimore, 1956, s. 35'te Bergson'un 20. yüzyıl düşüncesine yaptığı en önemli katkının, determinizm ve tarihselciliğe karşı özgürlüğü onaylaması olduğu değerlendirmesini yapar: "Özgür yaratım, ne hafıza kavramlaştırmasında ne de süreklilik felsefesindedir; süreliliğin tarihten ya da kurallar sisteminden başka bir şey olduğunu ortaya koymasındadır."

li özel zamanlara kayan odaklanma ile koşuttu. Kişisel geçmiş özelken ve bir bireyden diğerine değişirken, tarihsel geçmiş kolektiftir ve bireyler farklı biçimlerde yorumlasa da, homojen olma eğilimindedir. Dolayısıyla zamanın doğası ile ilgili –heterojen, akıcı ve geri döndürülebilir olması ile detaylandırılan– en belirgin genel gelişme, kişisel gelişme lehine öne sürülen savlarla uyumluydu. Tek tip kamusal zamanın büyük ölçekli, kolektif gücüne, tarihin süpürücü gücünü de ekleyebiliriz – oluşturduğumuz bu bileşik zamansal yapıya karşı, belki de bu yapının içinden çıkan demeliyiz, dönemin önde gelen düşünürleri özel zaman gerçeğini ileri sürmüş ve tekil bireysel geçmişte kendi köklerini aramışlardır.

3

Şimdi

14 Nisan 1912 gecesi, o güne kadar yapılmış, hareket eden en büyük yapı, *Titanic*, tedbirsiz derecede yüksek bir hızla Kuzey Atlantik buzul sahasına daldı. İkinci kaptan, denizin özellikle durgun olduğunu bu nedenle de o gece "buz parıltıları" (buz dağlarına çarpan dalgaların ışık parlamaları yaratarak, buzun kristalize yüzeyini aydınlatması) olmadığını anımsıyordu. Sis görüş mesafesini daha da azaltıyordu. Saat 23.40'ta gözcü, tam geminin önündeki buz dağını fark etti. Keskin bir dönüş yapan gemi, sıyırarak geçerken teneke bir kutu gibi yarıldı ve su seviyesinin altında oluşan yarık doksan metre uzunluğundaydı. Kaptan büyük bir hızla batacaklarını tespit etti ve saat 00.15'te telsiz operatörüne imdat çağrısı göndermesini emretti. Birkaç dakika içinde alıcılar aracılığıyla ondan fazla gemi felaket haberini aldı. Açık denizlerde, buhar gücüyle yönetilen ve telsiz haberleşmenin büyüsüyle koreografisi yapılan, eşzamanlı bir dram sahneleniyordu.

Çağrıyı duyan on gemi 100 milden daha uzaktaydı ve temas halinde kalsalar da yardım etmek için mesafe çoktu, tıpkı 90 mil uzaktaki *Hellig Olav* ve 75 mil uzaktaki *Niagara* gibi. *Mount Temple* 50 mil mesafedeydi fakat buzul sahasında yavaş hareket etmek zorundaydı. 58 mildeki *Carpathia*, en erken

gelen gemi oldu ancak gelişi *Titanic*'in 1522 yolcusuyla birlikte batmasından iki saat sonraydı. Tüm yolcuları kurtarabilecek kadar yakındaki diğer bir gemide ise telsiz bağlantısı yoktu. *Californian*, 19 mil uzaktaydı fakat *Titanic* ilk imdat çağrısını göndermeden on dakika önce geminin telsiz operatörü gece olduğu için kulaklıklarını çıkarıp asmıştı. *Californian*'ın iki gözcüsü *Titanic*'in fırlattığı işaret fişeklerini gördüler fakat ne anlama geldiğini çıkaramadılar ya da kaptanlarını demir alıp araştırmaya ikna edemediler. İnsan gözünün ve kulağının algılayamadığını, uzak mesafeye rağmen karanlığın ve sisin arasından telsiz alabiliyordu.

Carpathia'nın operatörü "saat ayarı" talebi (karşılıklı saat ayarını tutturabilmek amacıyla yakındaki bir gemiyle saat sinyali alışverişi) için kulaklığını taktığında yardım çağrısını aldı. Saat 01.06'da yardıma giden diğer bir gemiye *Titanic*'ten yapılan "filikalarınızı hazırlayın, hızla baştan batıyoruz" çağrısını duydu. Newfoundland telsiz istasyonu, *Titanic*'in batmakta olduğu ve kadınların filikalara bindirildiği mesajını saat 01.20'de aldıktan sonra, tüm dünya felaketten haberdar olmaya başladı. Bundan kısa bir süre sonra Atlantik kıyısı boyunca yüzlerce telsiz araç sinyal vermeye başladı ve haberleşme yolları karmaşaya sürüklendi. *Titanic*'in telsiz menzili 1.500 mildi dolayısıyla sinyaller Avrupa'ya gelmeden önce New York'a gidiyor sonra kabloyla okyanusu geçiyordu; buna rağmen sabahın erken saatlerinde tüm dünya felaket haberini almıştı.[1]

Filikalardaki kurtulanlardan birisine göre, gökyüzündeki yıldızlar sanki zor durumdaki gemiyi görmüşlerdi ve "hepsi uyanarak, simsiyah gök kubbede birbirlerine ışık mesajları göndermeye başlamışlardı."[2] Yıldızların arasında gerçekleştiğini hayal ettiği iletişim, daha küçük ölçekte, o sırada *denizde* olan gemiler arasında telsizle sürdürülüyordu. 21 Nisan tarihli *New York Times*, bu sihirli güçten söz ediyordu.

1 Walter Lord, *A Night to Remember*, New York, 1955; Richard O'Conner, *Down to Eternity*, New York, 1956; Peter Padfield, *The Titanic and the Californian*, Londra, 1965; Geoffrey Marcus, *The Maiden Voyage*, New York, 1969.

2 Lawrence Beesley, *The Loss of the SS Titanic*, New York, 1912, s. 101.

> Gündüz ve gece, tüm yıl boyunca, yeryüzündeki milyonlar ve denizde bulunan binler birbirlerine kavuşuyor ve havayı ele geçirerek, bugüne kadar çekilmiş tüm kablolardan ve örülmüş ağlardan daha büyük bir güçle insani yardım için kullanıyorlardı. Geçtiğimiz hafta 745[metinde aynen böyle] insanın hayatı, telsiz sayesinde, donarak ölmekten kurtarıldı. Eğer havanın bu sihirli kullanımı olmasaydı, *Titanic* faciası, çok da eski olmayan bir tarihte denizin gücünün sahip olduğu gizemde yitip gidecekti... Bu koca şehrin uğultusunda az sayıda New Yorklu, çok uzak mesafeleri, çatıları hatta duvarları aşarak insanların birbiriyle giderek daha büyük bir hızda düzenli olarak haberleştiğinin farkında. Soluduğumuz havaya kelimeler elektrikle yazılıyor.

London Times'ın 16 Nisan tarihli başyazısı, telsizin mümkün kıldığı genişleyen deneyim yelpazesine değiniyordu. "Yaralı devin imdat çağrıları Atlantik'in tüm enlem ve boylamlarında yankılandı ve her yönden irili ufaklı kardeşleri yardımına koştular Dev gibi bir geminin can çekişişine, dehşet benzeri bir duyguyla şahitlik ettiğimizi düşünüyoruz." Amerika Telgraf ve Telefon Kurumu'nun bir görevlisi, kurtarma sürecini izlemeyi sağlayan iletişimden övgüyle söz etti. "Telefon ve telsiz" diyordu, "çeşitli ülkelerden halkların duygudaş bir kaynaşmayla bir arada durmalarını, ortak bir acıyı paylaşmalarını sağlamıştır." Geminin batmasıyla ilgili kapsamlı soruşturmayla görevlendirilen Michigan Senatörü William Alden Smith, soruşturma sonuçlarını özetlediği Birleşik Devletler Senatosu'nun 18 Mayıs 1912 tarihli oturumunda, yeni dünya birliğine ve bunun gerekli kıldığı dünya ölçeğinde güvenlik düzenlemelerine değiniyordu. "Dünya, ortak bir kayıp için birlikte ağlarken" diyordu, "doğa her çevrede aynı etkiyi yaratırken, neden uluslar çelişkili sözleri bir kenara bırakıp bu yeni imkânı insanlığa hizmet için akıllıca düzenlemiyorlar?"[3] Telsiz, denizde hayat kurtarmadan önce de kullanılmış olduğu halde bu kurtarma çabasına özellikle dikkat

3 U. N. Bethell, *The Transmission of Intelligence by Electricity*, New York, 1912, s. 6; Smith'ten alıntılayan Wyn Craig Wade, *The Titanic: End of a Dream*, New York, 1979, s. 399-400.

çekiliyordu zira çok fazla insan trajedinin farkındaydı: Hayatta kalanların filikalarda bekleyişleri, uzaktaki telsiz operatörleri ve kurtarma gemilerindeki hayal kırıklığına uğramış denizciler.

∞

Telsizin mümkün kıldığı ve *Titanic*'in batmasının dramatize ettiği, uzakta cereyan eden birçok olayı aynı anda deneyimleme kabiliyeti, şimdiyi deneyimleme alanındaki büyük değişimin bir parçasıdır. Konunun ele alınışı iki temel soruna ayrılır: Şimdinin, tekil yerel olaylar silsilesi mi yoksa uzak çoğul olayların eşzamanlılığı mı olduğu? İkinci olarak da, şimdinin, geçmişle gelecek arasında son derece küçük zaman dilimi mi yoksa daha uzun süreliliğe mi sahip olduğu? İkinci tartışma daha çok felsefecilerle sınırlı kalmıştır; fakat ardıllık sorununa karşı eşzamanlılık sorunu sayısız ressam, şair, romancı tarafından dillendirilmiştir ve telsize ek olarak başka yeni teknolojilerde (telefon, yüksek hızda rotatif makinesi, sinema) somut olarak görünürlük kazanmıştır.

Daha 1889'da Lord Salisbury, telgrafın mümkün kıldığı eşzamanlı deneyime dikkat çekti; telgraf "dünya aklının, o anda yeryüzünde gerçekleşmekte olan her şeyle ilgili, tüm fikirlerini... neredeyse aynı anda birleştiriyor" demektedir[4] Telgraf 1830'lardan beri kullanılıyordu fakat kullanımı eğitimli operatörlerle sınırlıydı ve verici istasyonlara bağımlıydı. Telsiz, elektronik iletişimin kaynak noktalarını çoğaltırken telefon da kitlelere yaydı.

Telsiz telgrafın tarihi, 1864 yılında James Clerk Maxwell'in yazdığı bir yazıyla başladı. Elektromanyetik dalgaların varolması gerektiğini ve bunların uzamda yayılabileceğini ileri sürüyordu. 1887'de Heinrich Hertz bu dalgaları laboratuvar ortamında üretirken, 1894 yılında Guglielmo Marconi bunları ilet-

4 Lord Salisbury'nin konuşmasının yer aldığı kaynak; *The Electrician*, 8 Kasım 1889, ayrıca alıntılayan Asa Briggs, "The Pleasure Telephone: A Chapter in the Prehistory of the Media," *The Social Impact of the Telephone*, yayına hazırlayan Ithiel Pool, Cambridge, 1977, s. 41.

mek ve almak için bir cihaz geliştirdi. 1897 yılında İngiltere'ye giden Marconi, denizdeki gemilerle iletişim kurmak üzere ilk kıyı istasyonunu Wight adasında kuracaktı. 1901 yılında, İngiltere'deki yüksek güçte özel bir vericiden Atlantik aşırı ilk mesaj gönderildi ve iki yıl sonra Kral VII. Edward ve Başkan Theodore Roosevelt aynı verici üzerinden mesajlaştılar. Telsiz cihazlar çoğalınca, kullanımlarını düzenlemek üzere 1903'te Berlin'de telsiz telgrafla ilgili bir Uluslararası Kongre düzenlendi. Marconi Şirketi 1904 yılında, Cornwall ve Cape Cod'dan geceleri yayın yapan ilk telsiz haber servisini kurdu. Gemilerden gelen ilk imdat çağrısı 1899 yılındaydı ve 1909 yılında, iki geminin çarpışmadan sonra yapılan telsiz çağrı sayesinde 1.700 kişinin hayatı kurtarıldı. 1910 yılında, karısını öldürüp gömdükten sonra erkek kılığına girmiş sekreteriyle birlikte deniz yoluyla kaçmaya çalışan Amerikalı bir fizikçi telsiz mesaj sayesinde Londra'da yakalanınca, teknoloji sansasyonel bir tanınırlık kazandı. İkiliden şüphelenen kaptan Scotland Yard'a haber vermiş ve bir dedektifin, çifti limana ayak basmadan denizde tutuklamasını sağlamıştı. 1912 yılında artık telsiz uluslararası iletişimin asli parçalarındandı ve karasal istasyonlarla denizdeki gemileri anında, dünya ölçeğinde bir ağ ile birbirine bağlıyordu.[5]

Telefonun daha da büyük etkisi oldu ve bir anlamda, aynı anda iki yerde birden bulunmayı mümkün hale getirdi. Çok uzak mesafelerdeki insanların birbirleriyle konuşmalarına, başkalarının neler hissettiklerini düşünmeye ve yazılı iletişimin sağladığı düşünme süresi olmaksızın hemen yanıt vermeye olanak sağlıyordu. İşle ilgili ve kişisel alışverişler uzun süreli ve sıralıyken, birdenbire anlık hale geldi. Ortak hatlar diğer bir tür eşzamanlı deneyim yarattı çünkü erken dönem sistemlerinde tüm hat boyunca ziller çalıyor ve ilgilenen herkes dinleyebiliyordu. Hayal gücü kuvvetli bir gazeteci eşzamanlı telefon iletişimini fiber telefon hatları, santral ve konuşma olarak canlandırıyordu: "Harika santrallerin karşısında kızlar devasa bir dokuma tezgâhında çalışıyor gibiler, sayısız kordon birbirinin üze-

5 G. E. C. Wedlake, *SOS: The Story of Radio Communication*, Londra, 1973, s. 18-74.

rinden geçiyor ve tekrar kesişerek, adeta harikulade bir ağ oluşturuyor. Aslında, konuşmalardan oluşan harikulade bir dokuma her gün kayda geçiyor."[6]

1876'da icat edilmesinden birkaç yıl sonra telefon kamu "yayıncılığında" kullanılmaya başlandı. 1879'da vaazlar, Birleşik Devletler'de, telefon hatlarından yayınlandı ve 1880 yılında Zürih'te verilen bir konser, elli mil uzaklıktaki Basel'e iletildi. Takip eden yıl, Berlin'deki bir opera ve Manchester'daki yaylı sazlar dörtlüsünün konseri komşu şehirlere iletildi. Belçikalılar bu tür yayınlara 1884 yılında başladılar: Cherleroi'deki telefon şirketi, tüm abonelerin dinleyebildiği bir konser düzenledi. Monnaie'deki bir opera 250 km. uzaklıkta Ostend'deki Royal Palace'de dinlendi ve Brüksel'deki Kuzey Demiryolları İstasyonu, Vaux-Hall'dan müzik yayını yaptı ki bu belki de halka açık alanda ilk müzik yayınıydı.[7]

Jules Verne, 1888 tarihli bilim kurgu hikâyesinde "telefon haberciliğini" hayal ediyordu.[8] Beş yıl sonra, bir Macar mühendisin Budapeşte'de kurduğu haber servisiyle bu gerçek oldu. Daha sonra bunu, 6 bin abonesinin –ki her birinde konserler, dersler, drama okumaları, gazete değerlendirmeleri, borsa raporları ve parlamento mensuplarının konuşmalarının yer aldığı yayın programları vardı– evinde yayın yapabilen kapsamlı bir eğlence hizmetine dönüştürdü. Tüm şehir sakinlerinin ilgisini tek bir deneyime odaklıyor, hayatlarını program akışlarına göre düzenlemelerini sağlıyor, özel bir haber patladığında tüm abonelerini uyaran bir acil sinyal ile özel hayatlarına müdahale ediyordu. İngiliz bir gazeteci, böyle bir hizmetin İngiltere'de verilmesi durumunda zenginlerin sahip olduğu lüksleri "demokratikleştirecek" zira "en sıradan evin bile şehirle dolaysız bağlantısı olacak ve bu 'özel hat' tüm sınıfları yakınlaştıracak" diye düşünüyordu.[9] Aynı zamanda, şehirlerde yaşayan bi-

6 Sylvester Baxter, "The Telephone Girl", *The Outlook*, 26 Mayıs 1906, s. 235.

7 Julien Brault, *Histoire du téléphone*, Paris, 1888, s. 90-95.

8 Jules Verne, "In the Year 2889", *The Forum*, 6, 1888, s. 664.

9 "The Telephone Newspaper", *Scientific American*, 26 Ekim 1896; Arthur Mee, "The Pleasure Telephone", *The Strand Magazine*, 16, 1898, s. 34; Asa Briggs, "The Pleasure Telephone", s. 41.

reylerin yalıtılmışlığını azaltacaktı ve tek bir sesin Londra'daki altı milyon tarafından eşzamanlı duyulmasını sağlayacaktı. Birleşik Devletler'de, 1896 yılında, telefonlar başkanlık seçimi sonuçlarını duyurmak için kullanıldı ve dönem haberlerine göre "binlerce insan kulakları ahizeye yapışık vaziyette, tüm gece boyunca, ilk defa sunulan bu imkânla kendilerinden geçerek oturuyorlardı."[10]

Çağdaş gazeteciliğin yarattığı eşzamanlı deneyim, farklı eleştirel tepkiler aldı. Daha 1892 yılında, yılmak bilmez telaşe memuru Max Nordau, en basit köylü vatandaşın bile yüzyıl öncesinin başbakanından daha geniş coğrafi ufka sahip olduğundan yakınıyordu. Gazete okuyan bir köylü, "aynı anda Şili'deki devrime, Doğu Afrika'daki kurtuluş savaşına (Bush War), Kuzey Çin'deki katliama, Rusya'daki kıtlığa ilgi duyuyordu."[11] Nordau, insanların sinirleri tahrip olmadan "günde on yarda kare gazete okuması, sürekli telefona çağırılması, aynı anda beş kıtayı birden düşünmesi için" yüzyıl geçmesi gerektiğini tahmin ediyordu. Paul Claudel'in 1904 yılında, sabahları gazete bize "bütünselliği içinde şimdi" duygusu yaşatıyor derkenki tepkisi daha olumluydu.[12] 23 Şubat 1914 *Paris-Midi*'nin başyazısında, günlük gazete başlıkları "eşzamanlı şiir" olarak niteleniyordu.

1893-1896 yılları arasında sinemanın keşfi, uluslararası ufkun ve taşıdığı eşzamanlı deneyim kabiliyetinin habercisiydi. Birkaç yıl içinde Birleşik Devletler'de Edison, İngiltere'de Robert W. Paul, Almanya'da Maw ve Emil Sklandowski, Fransa'da Louis ve Auguste Lumière, selüloit hareketli şeritlere kayıtlı ardıl görüntüleri perdeye yansıtan cihazlar yapmayı başardılar. 1910 yılında sadece Birleşik Devletler'de 10 bin *nickelodeon* vardı ve bu durum, haftada yaklaşık iki yüz kısa metrajlı film ihtiyacı yaratıyordu. Film endüstrisi daha baştan, kitle-

10 "The Telephone and Election Returns", *Electrical Review*, 16 Aralık 1896, s. 298.

11 Max Nordau, *Degeneration*, 1892; yeniden basım New York, 1968, s. 39.

12 Paul Claudel, "Connaissance du temps", *Fou-Tcheou*, 1904, aktaran Pär Bergman, "Modernolatria" ve "Simultaneità: Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale" Uppsala, İsveç, 1962, s. 23.

lerin ilgisini çeken, uluslararası bir niteliğe sahipti. Film, ya bir arada olmayan olayları toplayarak ya da aynı olayı farklı perspektiflerden göstererek, şimdi duygusunu genişletti. Üç teknik kullanılıyordu: İkizleme, montaj balonu, paralel kurgu.

1898 yılında Meliès bir bilim kurgu fantezisinde, gerçek çoklu ışıklamaları perdede hayalî görüntüler yaratmak için kullandığında, hareketsiz obje fotoğrafçıları, fotoğraf montajını onlarca yıldır kullanıyordu. Ancak bu, görüntüyü karmaşıklaştırıyordu. Porter, *The Life of an American Fireman*'de montaj balonu kullandı. İtfaiyeci, masasında otururken, üst sağ köşede bir balonda karısı çocuğu yatırıyordu. Bu görüntü, itfaiyecinin daha sonra başka bir çocuğu yanmaktan kurtaran kahramanlığını dramatize ediyordu. Bu iki teknik kullanışsızdı ve yönetmenler kısa süre sonra, eşzamanlılığı gösteren daha kullanışlı bir yol buldular: Çapraz kurgu ya da ara çekim (farklı açıdan çekimlerin üst üste bindirilmesi).

Porter çapraz kurguyu ilk olarak, 1905 tarihli *Ex-Convict*'te kullandı. Zengin bir imalatçı eski bir sabıkalıyı işe almayı reddeder ve ikisi arasındaki karşılaşmayı dramatize etmek için, farklı görüntüler birinin konforlu, diğerinin sefil evlerini yansıtır. *The Lonely Villa'da* (1909) Griffith, evde soyguncuların saldırısına uğrayan karısı ve çocuğunu kurtarmak üzere koşan adamı gösterirken ara çekim kullanıyordu. Endişeyi yoğunlaştırmak için soyguncular, adam ve ailesinin durumu ilerleyen süreçte ardı ardına gösterilerek, hepsinin karşılaşma anıyla ulaşılacak doruk noktası kurgulanıyordu. *The Birth of a Nation*'da (1914) Griffith bu tekniği daha etkin kullanacaktı. Kamera, birbirine yaklaşan eylemlerin eşzamanlı sahneleri arasında çok daha hızlı gidip geliyordu: Kabin içindeki bazı adamlara saldırılıyordu, silahlı adamlar tarafından sarılıyorlardı ve Ku Klux Klan, hızla kurtarmaya geliyordu. Çeşitli eylem çizgilerini aynı anda izleterek bir araya getirmek için en tutkulu çabası ise, 1916 tarihli *Intolerance*'dadır. Burada, farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen, hoşgörüsüzlük ile ilgili dört hikâye kesiştirilir: Perslerin Babil'i istilası, İsa ve Farisiler arasındaki çatışma, Bartholomew Günü Katliamı ve işlemediği bir cinayetten

dolayı mahkûm olmuş, idam edilmek üzere olan bir adamın modern hikâyesi. Hikâyelerin değişimli bir sıralamasıyla süren film, asılmak üzere olan çağdaş insanın son anda kurtulmasıyla sona erer. Böylelikle Griffith, bunları kesiştirerek elde ettiği momente bazı eşzamanlı eylemleri katabilmiştir.[13]

Erken dönem sinema izleyicileri hikâyelerin teknik olarak düzensizliğinden şikâyet ederken, kısa süre sonra izleyiciler görsel tepkilerini duruma uydurmayı bilmiş ve kaydırılmış sıralamalar arasındaki sürekliliği takip etmeyi öğrenerek, tek bir dramatik ana doğru ilerleyen hikâyeleri güçlü doruk noktasında birleştirebilmişlerdir. Hugo Münsterberg, sinemanın izleyiciyi aniden bir yerden diğerine götürüyor ve "eşzamanlı olarak burada ve orada" olmasını sağlıyormuş izlenimi yarattığına değinir. Filmlerde, "adamın New York'ta telefona konuştuğunu, aynı anda kadının onun mesajını Washington'da aldığını görürüz."[14] 1916 yılında Fütüristler, sinemayı, zihne "eşzamanlılık ve aynı anda her yerde bulunma harika duygusunu yaşattığı" için selamladılar. Kitaplardaki ardıllığı can sıkıcı buluyorlardı ve "dünyadaki yaşamı hızla sentezleyen" sinemayı tercih ediyorlardı.[15] Makineleri seven sanatçılar için bu, cennetten çıkma bir romans idi.

Henri-Martin Barzun, Blaise Cendrars ve Guillaume Apollinaire farklı türlerde eşzamanlı şiirler yazdılar, hatta bu yeni sanat biçimini kimin başlattığına dair tartışmalara girdiler.[16] İlk

13 Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film,* 1939; gözden geçirilmiş baskı New York, 1967.

14 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study,* 1916; yeniden basım New York, 1970, s. 14.

15 Filippo Marinetti, Bruno Carrà, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, "The Futurist Cinema", (Eylül 1916 manifestosu), *Marinetti: Selected Writings*, yayına hazırlayan R. W. Flint, New York, 1971, s. 207.

16 Modern dünyada şeylerin tümünün aynı anda deneyimlendiğini, eşzamanlılığın, çağlarının ayırıcı özelliği ve modern sanatın etkili konusu olduğunu savunan bu şairlerin, öncelik konusunda bu keskinlikte tartışmaları bir ironidir. 24 Ekim 1913 tarihli *Paris-Journal*'da "ilk eşzamanlı kitabın" Barzun şiirini model alan bir "melez intihal" (mongrel plagiarism) olduğunu ileri süren imzasız bir makalenin yayınlanmasıyla, karşılıklı atışmalar başladı. Cendrars'ın Barzun'a borçlu olduğunu reddetmesi üzerine, ikisi arasında birkaç hafta süren öfkeli tartışmalar yaşandı. Barzun şiirleri, ardı ardına okunacak

olduğu konusunda en iddialı olan Barzun, 1912 yılında eşzamanlılık kuramını tanıtmak üzere bir dergi çıkardı ve buna uygun yazılar yayınladı. Şiirlerinden bir tanesi, dünyanın telsiz aracılığıyla birleşmesi hakkındaydı: "Görünmez ışınlar akıyor Kulenin tepesinden/ Umudunu taşıyor çaresiz geminin bu akış/ Sararken dünyayı dalgalarıyla/ Duyuruyor kelimeleri ve zamanını dünyanın."[17] Barzun aynı zamanda bir estetik anlayışını da duyuruyordu. Havacılık mesafeyi dönüştürmüştü; dünyada oluşan afetlerden tüm insanlık etkileniyordu; uluslararası birlikler dünyanın "federatif" niteliğini artırıyordu. Bu –kalabalıkların ve kamusal grupların– demokrasi çağıydı ve sadece eşzamanlı şiir bunu yansıtabilirdi. Şarkı, tek seslilik niteliğini terk etmeli ve çok sesliliğe geçmeliydi; "çoklu lirizm, modern hayatın çoğul niteliğini canlandırmalı."[18] 1913 tarihli, *Voix, rythmes et chants simultanés* çalışmasında, geçmiş şiirlerin ardıl evrenin sesini ilettiğine değindi; çağdaş şiir ise, duyularla algıladığımız ve teknolojinin abarttığı haliyle, hepsini aynı anda aksettirmeliydi. Şehir hayatı, sadece eşzamanlı seslerin melodisiy-

paralel sütunlar şeklinde basılmıştı. Eleştirmenler, şiirlerin bu biçimde okunması halinde, ortaya çıkacak olanın sadece kakofoni olacağını iddia ettiler. 1907'de yazdığı makaleyle, tek bir sesin şiir okurken çelişkili tutkuları ifade edebileceğini öne sürerek hayıflanan Jules Romains'in şiirinin de etkileri vardı. 1908 yılında Romains, "L'Église" şiirinin dört sesle okunuşunu sahneledi. Dört ses birbirini takip ediyor ve bazen de gerçek eşzamanlılıkla birbirlerine karışıyorlardı. Haziran 1914'te Cendrars, kendi kitabı *Prose du Transsibérian*'ın ilk eşzamanlı kitap olduğunu iddia ettiği "Barzun'a Açık Mektup" başlıklı yazısını yayınladığında tartışma yeniden alevlendi. 1913 Ekim ayında, Barzun, Apollinaire'yi Marinetti'yi taklit etmekle suçladıktan sonra, Barzun şiirini "Frère Jacques" ile kıyaslayan makalesiyle Apollinaire de tartışmaya karıştı. Barzun'un, şiirinin özgün olmadığı yönündeki iddialarını geçersiz kılmak için Apollinaire, şiirde, tiyatroda ve resimde daha önce üretilen eşzamanlı eserleri araştırdı ve kavramın, Delaunay'ın söylediği gibi, tüm modern sanatlar için terme de metier (mesleki terim) olduğunu ileri sürdü. Bkz. Guillaume Apollinaire, "*Simultanisme*-Librettisme", *Les Soirées de Paris*, 15 Haziran 1914, s. 322-325. Tartışmanın detayları için bkz. Bergman, "Modernolatria", s. 291-323, 362-369; Michel Decaudin, *La Crise des valeurs symbolistes: 20 ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, 1960, s. 477-483; Volker Neumann, *Die Zeit bei Guillaume Apollinaire*, Münih, 1972, s. 122-140.

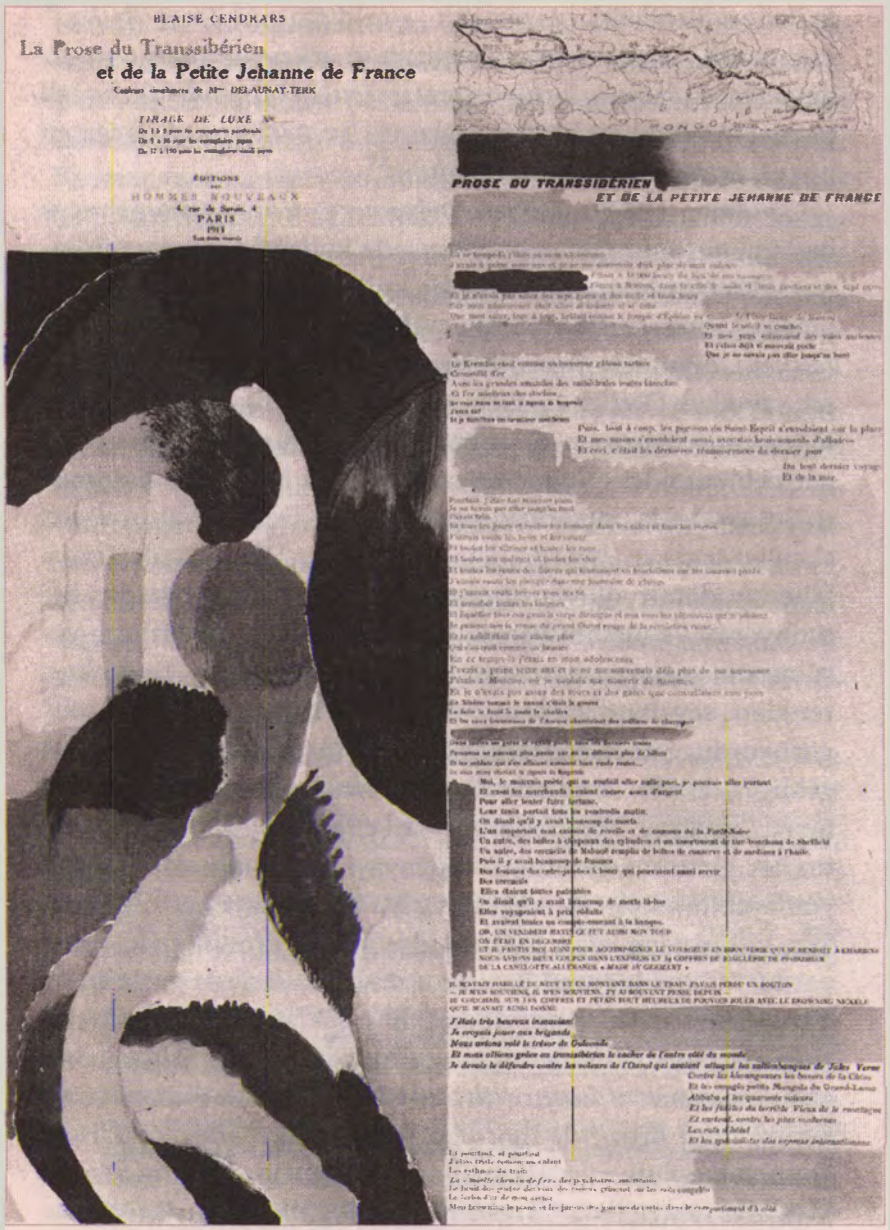
17 Barzun'un şiiri kendi dergisinde yer alıyor; *Poème et Drame*, 3, Mart 1913, s. 54.

18 Henri-Martin Barzun, *L'Ère du drame: essai de synthèse poétique moderne*, Paris, 1912, s. 15-35.

le ifade edilebilecek "eşzamanlı gerçekliğin varlığının ispatını" sağlıyordu. Şairler eşzamanlı anlatımın orkestrasyonunu uygulamalıydı ki bunun, farklı sesler tarafından bir arada okunacak paralel dizelerin ses kayıt cihazlarıyla kaydedilmesini de içeren birçok örneğini Barzun sunuyordu.[19]

Cendrars, 1912'de Robert Delaunay'ın evine gidip gelmeye başladıktan sonra, kocasının resimde kullandığı eşzamanlı sanat tekniğini kitap oluşturmada kullanan Sonia Delaunay ile tanıştı. Cendrars Şubat 1913'te, "ilk eşzamanlı kitap" olarak tanıtılan *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*'ı yayınladı (Resim 1). Birbiri ardına dizilen sayfaların bütünlüğü, budadığı uzamsal sınırlılığı aşarak bir anda tamamının görülebilmesi için iki metre uzunluğunda bir kâğıda basılmıştı. Sol tarafında, yukarıdan aşağıya Sonia Delaunay'ın *couleurs simultanée*'si yer alıyordu. Şiir, Cendrars'ın 1904 yılında Trans-Siberian demiryoluyla Moskova'dan Harbin'e seyahatini betimliyordu ve metnin hemen üzerinde, rotanın bir bakışta görülmesini sağlayan haritanın kopyası yer alıyordu. Yani okur, renkleri, seyahat haritasını ve bununla ilgili şiiri "eşzamanlı" görüyordu. Şiir, Cendrars yazmaya oturduğu sırada içinden geldiği şekliyle, seyahatle ilgili bütünsel bir intiba oluşturma niyeti taşıyordu. Metaforlar mesafe ve zamanı uzatarak, seyahatin her bir anını ve ardındaki dünyayı eşzamanlı olarak deneyimleyebilmesiyle yaşadığı duyguyu yansıtmayı hedefliyordu. Şiir, birbirinden uzak çağları birleştirerek, kronolojiyle oynuyordu: "Çocukluğumu Babil'in asma bahçelerinde geçirdim/... Tarihöncesi atalar motorumdan korkacaklar." Dünyanın birbirine ters zaman dilimlerini birleştiriyordu: "Notre Dame'ın büyük çan tokmağı/ Louvre'un Saint Bartholomew'i haber veren keskin çanı/ Bruges-la-morte'un paslı çanları/ New York Halk Kütüphanesi'nin elektrikli zilleri/ Venedik'in şehir çanları/ ve Moskova'nın çanları." Trenler bunlara göre yol alırken, "dünya, Prag'ın Yahudi mahallesindeki saat gibi, çaresizce saat yö-

19 Henri-Martin Barzun, *Voix, rythmes et chants simultanés*, Paris, 1913, s. 25-46. Bu düşüncelerin özeti için bkz. Ernst Florian-Parmentier, *La Littérature et l'époque*, Paris, 1914, s. 291-303.



Resim 1. Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérian et de la petite Jehanne de France*, 1913 (şiirin giriş bölümü). Harvard Üniversitesi, Houghton Kütüphanesi'nin izniyle yayımlanmıştır. (Fotoğraf, Barry Donahue)

nünün tersine döner." Zaman sıkıştırılarak ve tersine çevrilerek, ardıllığın bölücü niteliği yok edilmeye çalışılır ve uzam yok sayılarak mesafenin bölücülüğü ortadan kaldırılır. Böylelikle, ayrı ayrı yerler Rusya boyunca yol almakta olan trendeki tek bir bakışta toplanırken, zihni dünya çevresinde gezinir. Sözel montajlar birbirinden uzak olanı birleştirirken adeta bir kamera hızla hedef değiştirmektedir: "Artık bütün trenlerin beni izlemesini sağladım/ Basel-Timbuktu/ Hem Auteuil'de hem de Longchamps'ta at yarışı oynadım/ Paris-New York/ Tüm trenlerin yaşamım boyunca yol almasını sağladım/ Madrid-Stockholm." Şair, tren yolları ve telsizin şekillendirdiği dünyanın yeni boyutlarını keşfeder (eleştirmenlerden biri onu *le Sans Fil* olarak adlandırır).[20] Hız bile gereksizdir, "bir akordeon gibi gerilen, uzayan ve geri toparlanan bu dünyada / sadist bir çalgıcının işkence ettiği." Bir imge, hem zamansal hem de uzamsal eşzamanlılığı içerir: "Tüm günler, kafelerdeki tüm kadınlar ve bardaklar/ İçmek ve kırmak isterdim."[21] Benzer bir iştah, 1913 yılında Faustvari ruha yeniden can veren diğer bir *simultanéiste* (eşzamanlılık yanlısı) Arthur Craven'de de görülür: "Viyana'da ve Kalküta'da olmak isterdim/ Tüm trenlere ve tüm gemilere binmek/ tüm kadınlarla sevişmek/ ve tüm yemekleri iştahla yemek."[22] Elektronik iletişim ve hızlı ulaşım şimdiyi farklı duygularla kuşatırken, teknolojinin yerleri ve zamanları sarmasıyla birlikte tüm deneyimleri sahiplenmenin peşine düşen Cendrars ve Craven'in iştahını da artırdı.

Apollinaire de cinsel iştah fantezisinin keyfine daldı. *Le Roi-Lune* hikâyesi için icat ettiği kemeri takan kişi, tüm çağların tüm kadınlarıyla sevişebiliyordu. Özel olarak çalınan bir piyano, farklı ülkelerin seslerini çıkarabiliyordu. Apollinaire *aynı zamanda*, sahip olduğu *toucher a distance* kabiliyetiyle, eşzamanlı olarak dünyanın farklı yerlerinde bulunabilen Baron d'Ormesan karakterini uydurmuştur. Baron bir film yönetme-

20 "Le Futurisme", *Revue synthétique illustrée*, 11 Ocak 1924.

21 Yayına hazırlayan Walter Albert, *Selected Writings of Blaise Cendrars*, New York, 1962, s. 67-99.

22 Aktaran Bergman, "Modernolatria", s. 8.

nidir ve yönetmenlerin, aynı anda birden fazla yerde bulunmak ve eşzamanlılık yaratmak için kullandığı teknikler onun bu yeteneğinde vücut bulur. Baron, l'amphionie'yi (30 dakikada "tam" Paris turu yapmayı sağlayan, modern zamanların hızına uyarlanmış turizm) icat etmesinin ardından 820 yerde eşzamanlı olarak ölür.[23]

Apollinaire şiiri, eşzamanlılığın çeşitli yönlerini barındırır. *Zone* (1912), uzak yer ve zamanları tek bir şimdi deneyiminde bir araya getirme arayışıdır – geçmişle gelecek arasında, yakınla uzak arasında bulunan bölgede (zone). *Ondes* (1913), birbirinden uzak olguların eşzamanlılığını belirleyen saat sinyallerinin taşıyıcısı elektronik dalgaları yayan Eiffel Kulesi'ni betimler. *Liens*, uzak yerler arasındaki muhtelif bağları araştırır. Radyo dalgalarının yanı sıra, tüm Avrupa'da çalan saat sesleri vardır, ulusları bağlayan demiryolları, kıtaları bağlayan kablolar ve dünyayla uzak yıldızları birleştiren ışık dalgaları. Okurlarına her şeyi bir anda verme arzusu Apollinaire'in, şiirin içeriğini göstermek üzere düzenlenmiş kelimelerden oluşan kaligramlar yaratmasına sebep oldu. Zaman üzerine yazdığı bir şiir, cep saati formunda düzenlenmişt.. Temmuz 1914'te *Les soirées de Paris*'te yayınlanan bir derleme için sayfanın başına aşağıda yer alan şiirlerle ilgili, üzerinden müzikal bir zaman işaretini andıran tellerin geçtiği telgraf direği yerleştirmişti.

Eşzamanlı resim ve şiir için model müzikti. Kontrpuanda farklı melodiler eşzamanlıdır ve operada iki ya da daha fazla ses farklı sözleri aynı anda söylerler. Wagner, kasıtlı olarak Tristan ve İsolde'ye önemli şeyleri aynı anda söylettiğini, böylelikle ilişkilerinin kaçınılmazlığını vurguladığını anlatır. Ancak modern besteciler bu formların ötesine geçtiler ve farklı tonalite ve ritimler de dahil olmak üzere, daha cesur eşzamanlılıklar buldular. Richard Strauss, 1896 tarihli *Also Sprach Zarathustra*'da iki anahtarı aynı anda birleştirdi, tıpkı Debussy'nin 1902 tarihli *Pelléas et Mélisande*'nin bazı bölümlerinde yaptığı gibi. 1908 tarihli *14 Bagatel*'in birincisinde Bela Bartok, bir tarihçinin dediği gibi, "farklı anahtarlarda yazılmış iki melodik bölü-

23 *A.g.e.*, s. 392.

mün eşzamanlı mükemmel ilk örneğini yarattı."[24] Prokofiev'in *Sarcasmes* (1911) çalışmasında da böyle çift tonlu geçişler vardı ve Stravinsky 1913 tarihli *Le Sacre du printemps*'da üç tonlu armoniden fazlasıyla yararlanmıştı. Kontrpuan ve klasik senfonik müzikte çoklu ritim ve çoklu ölçü (*polymeter*) kullanımının emsalleri olsa da 20. yüzyılda, Charles Ivez'in 1904'te *Three Places in New England*'da farklı tempoda iki marşı birleştirmesiyle başlayan, çarpıcı bir yoğunlaşma yaşandı.

Edebiyatta eşzamanlı eylemin ünlü bir erken dönem örneği 1857 tarihli *Madam Bovary*'de yer alır; Rodolphe'nin Emma'ya yönelik bezdirici aşk macerası ile buluşmaları esnasında arka planda sürmekte olan tarım fuarı ödülleri duyurusu birbirine karışır. Rodolphe'nin, Emma'yı sevmekten hiçbir zaman vazgeçmeyeceği itirafıyla Bay Bizet'in en iyi gübre ödülünü kazanması duyurusunun bir araya getirilmesi, Rudolphe'nin aşkının bayağı ve yapmacık olmasıyla kırsal hayatın anlamsızlığını vurgular. 1901 tarihli *The Octopus*'da Frank Norris paragraflar arasında geçiş yaparak, San Fransisco sokaklarında gezinen sefil bir çiftçi karısı ve çocuğunun kaderleriyle, yakındaki köşkte demiryolu kodamanlarının akşam yemeği ziyafetini karşılaştırır. Paragraflar giderek kısalır ve adeta bir "sinema çekimi" gibi, yemek biterken kadının da ölmesiyle doruğa ulaşır. Jules Romains *The Death of Nobody*'de (1908), kendi *ünanimizm* (herkesin, bütünüyle farkında olmayabileceği mensubiyet bağlarıyla birbirine bağlı olması) felsefesini dramatize etmek için bu tekniği kullanır. Yalnız bir demiryolu işçisinin ölümü, bir grup insanı bir araya getirir ve onları karşılıklı etkileşimin gücüyle birbirine bağlar. Bu, cenazeye hazırlanma sürecinde keşfettikleri ortak manevi bir bağdır. Eşzamanlı eylem dört mekânda sürer: Paris'te bir apartmanın dördüncü katında çürümekte olan ceset, ikinci kattaki komşuların cenaze için çelenk alma çabaları, ölü adamın Paris'e doğru seyahat eden babası ve apartmanda dolaşan kapıcı. Andrey Biely, 1913 tarihli kitabı *St. Petersburg*'da, bu hızlı yön değiştirmeleri büyük bir dramatik etkiyle kullandı.

---

24 H. H. Stuckenschmidt, *Twentieth-Century Music*, New York, 1969, s. 72. Bu kitap, müzikte eşzamanlılık tartışması için temel kaynak.

Hikâye, muhafazakâr Rus subayı ile radikal bir siyasal gruba katılan ve babasının ölümüne yol açan bombayı koymakla suçlanan oğlunun yaşamlarının izini sürer. Saatli bombanın tik-takları, ikisi arasında artık daha da hızlı gidip gelen zaman akışının eşzamanlılığına işaret eder. Fütüristler, eşzamanlı fiillerin bölünmüş bir sahnede vuku bulduğu bazı oyunlar yazdılar. Mart 1914 *manifestosunda Marinetti*, "turizm, iş dünyası ve gazetecilikten türeyen eşzamanlılık" ile nitelenebilecek olan yeni bir güzelliğin doğuşunu ilan ediyordu.[25] İzleyen yıl yayınladığı *Simultaneità*'da iki farklı mekân ve yaşayanları ilişkilendirilir: Bir yosma, burjuva ailesinin içine sızar zira tuvalet masası, onların oturma odalarının bir bölümünü işgal etmektedir. 1916 tarihli *The Communicating Vases* kitabında Marinetti, üç eşzamanlı fiili ele alır. Oyunun sonunda karakterler sahnedeki iki bölmeyi parçalayarak birbirlerinin dünyalarına girerken, eşzamanlı eylemin ve geçişimin doruğuna varılır.

Eşzamanlı edebiyatın en yüksek noktası *Ulysses* olmuştur. Sinema montajının derin etkisine maruz kalan Joyce, 1909 yılında Dublin'deki ilk sinema salonunun faaliyete geçmesinde etkili oldu.[26] *Ulysses*'te montaj tekniklerini kullanarak, bir bütün olarak eşzamanlı Dublin deneyimini gösterir. Şehrin tarihini değil ama uzamsal anlarda uzatılmış ve büyük oranda genişletilmiş bir şimdide tüm geçmişi cisimleşmiş olarak, zaman dışı bir dilimini.[27] Bu anlamda, Bergson'un, sezgiyle ulaştığımız

25 Filippo Marinetti, "Geometrical and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility", *Flint, Marinetti*, s. 97.

26 Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1965, s. 310-313; Craig Wallace Barrow, *Montage in James Joyce's Ulysses*, Madrid, 1980.

27 Birçok bilim adamı Joyce'un "uzamsal biçimine" değinir. Harry Levin, Joyce'un akıl yürütmesinin zamansal değil uzamsal olduğunu gözlemler: "Karakterleri uzamda hareket ederama zamansal bir ilerleme göstermezler"; bkz. Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, New York, 1960, s. 134. Joyce'un arkadaşı tarihçi Frank Budgen, yazarın hayata bakışının "zamanda akan bir gelişmeyi takip eden bir müzisyenden ziyade, durağan manzaraya bakan ressamınki gibi" olduğunu gözlemler; *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington, Indiana, 1973, s. 153. Joseph Frank, "Spatial Form in the Modern Novel", *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1951*, derleyen John W. Aldridge, New York, 1952, s. 46. Bu çalışmada, Joyce'un ancak tekrar okumayla anlaşılabileceği ve "çalışmalarının bütünlüklü uzamsal idrakinin

bilginin, bir şehrin sokaklarında dolaşarak ve içinde yaşayarak kazandığımızla kıyaslanabilir olduğu görüşünü uygulamaktadır. Joyce, oraya buraya saçılmış çapraz referans ağını kurup Dublin'in hayat bulmasını sağlayana kadar, okurlarının tekrar tekrar kitaba geri döneceklerini ummaktadır.

Joyce'un tekniğinin parlak bir örneği, Dublin'in farklı yönlerini yansıtan on dokuz kısmın montajlandığı "Gezen Kayalar" bölümüdür. Joyce, şehrin bütünlüğünü ve eşzamanlı eylemliliğini yeniden yaratabilmek için beş yöntem kullanır: Karakterlerin farklı açılardan çoklu ele alınışı; fiilin en az bir bölümde daha tekrarı; hikâyenin tekrar tekrar başlaması; cismin birden fazla kez belirmesi (Liffey boyunca yüzen bir el ilanının üç kez görünerek Dublin'i uzamsal olarak birleştirirken, geçen zamanı da sembolize etmesi); şehir boyunca geçmekte olan süvari alayının, karakterleri ve geçtiği yerleri birbirine bağladığı son bir özet. El ilanının yolculuğu ve süvari alayının ilerlemesi çizgiseldir fakat şehrin uzamsal iç-bağlantılılığını gösterir ve tüm olan bitenin birleşme noktalarına işaret eder. Süvari alayının ilerlemesi ardışık da olsa, önceki bölümlerde bazı kahramanların onu bir an görmeleri, ilerlemesinin eşzamanlılığına dair sonucun öngörüsünü yaratır.

"Gezen Kayalar"ın sinemadan esinlenmesi gibi,"Sirenler" de müzikten esinlenirken, kontrpuan ve çok seslilik aracılığıyla kurgulanır. Kısa sözel geçişlerle karakterleri ve temaları tanımlayarak ve sonra da onları sayfa üzerinde hızla ardı ardına "seslendirerek" Joyce, edebiyatın kaçınılmaz ardıl zamanlılığını aşmaya ve müzikal armonideki farklı notaların eşzamanlı seslerine benzer bir etki yaratmaya çalışır. Kelimeleri ve ifadeleri kırparak ya da onlara eklemeler yaparak, birbirlerini yarıda kesmelerini sağlayarak, kontrpuan tarzında yönlerini değiştirerek bir füdeki müzikal öğeler gibi üst üste bindirir. Giriş satırlarını ele alalım:

---

sonuçta mümkün olacağı varsayımıyla yazdığı" sonuçları çıkarılır. Edmund Wilson, Ulysses'i "bir şehir gibi, uzamda varolan ve her yönden girilebilecek, yekpare bir cisim" olarak görür, zira Joyce'un kitaplarının farklı bölümlerini eşzamanlı yazdığı söylenir. Bkz. Edmund Wilson, *Axel's Castle,* New York, 1950, s. 210.

Bronz ve altın atnallarını duydular, metalik çınlama
münasebetsz, tzstsz.
Çentikler, kazık gibi başparmak tırnağından çentikler
yoluyor. İğrenç!

Ve altın daha da kızardı bozardı
Kısık flütnotaları üfleniyor.
Üfleniyor. Üzerinde mavi bloom [çiçek]
Altın'ın saçları kule gibi.
Sıçrayan bir gül pürüzsüz saten göğsünde, Kastilya gülü.
Şakıyor, şakıyor: Idolores.
Dikiz! Kim var... altınındikizinde?
Tink diye ses çıkardı bronzu hoplatarak.
Ve bir çağrı saf, uzun ve çarpıcı. Özlemölüm çağrısı.
Tuzak. Baştan çıkarıcı. Ama bak! Parlak yıldızlar soluyor.
Oh gül!

Notaların cıvıltılı cevabı. Kastilya. Sabah oluyor.
Şakırtı şakırtı gezinti şakırtısı.

Bu ifadelerin temsil ettiği karakterleri ve temaları belirleyebilmek için bölümü birkaç kez okumak ve akademik bir araştırma yapmak gerekir.[28] "Bronz" ve "altın" olayın geçtiği bardaki iki kadın garsondur. "Münasebetsz tzstsz", münasebetsiz demeye çalışan birinin kekelemesidir. "Atnalları" sokaktan geçmekte olan süvari birliğinden gelen sestir. " Üzerinde mavi bloom [çiçek]," "Kastilya gülü" ve "Idolores" popüler şarkılardan parçalardır, ayrıca "üflemek" ve "bloom"[çiçek] çeşitlemeleri de, Bloom'un gelişini haber veren uzak bir boru sesi gibidir. "Özlemölüm çağrısı" bir ses çatalıdır fakat aynı zamanda Bloom'un yalnızlığıdır ve Molly'e beslediği tutkunun ölümünden duyduğu kederidir. "Parlak yıldızlar soluyor" ve "sabah oluyor", bölüm boyunca duyduğumuz şarkıdandır ve müzikal tekniğini gösterir. "Şıkırtı" Blazes Boylan'ın, Molly'nin şıkırtılı yatağındaki buluşmalarından önce, şıkırtılı bir arabayla bara gelişini duyurur. Nasıl çapraz-referanslar romanın bütü-

28 Bu konuda bir edebiyat eleştirisi dağı mevcuttur. En fazla yardımcı olan çalışmalar; Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, New York, 1955 ve A. Walton Litz, *The Art of James Joyce*, Londra, 1961, s. 62-74.

nündeki mahareti ortaya çıkarana kadar tekrar tekrar okumayı gerektiriyorsa, bu bölümde giriş satırları, bir füdeki temaların müzikal ifadesine eşdeğer bir sözel idrak yaratana kadar tekrar okunmalıdır. Önceki okumalar ifadeleri, ardıl ve sözel armoninin hızlı bir bileşiminde anlaşılır hale getirdiğinde, bu bölümdeki armoni de müziğe yaklaşır.

"Nausikaa" bölümünde eşzamanlı fiillerin iç içe dokunduğu üç yer vardır: Gerty MacDowell'ın iki kız arkadaşıyla birlikte ikiz oğlanları ve bir bebeği izlerken oturduğu kıyıdaki kayalar, yakındaki bir kayanın üstünde Bloom ve biraz uzakta bulunan bir kilisedeki adamların sakin bereket duası ve Meryem Ana'ya dua etmeleri. Joyce bunları somut eylem, dil, içsel monolog ve ironik bitiştirme ile bir araya getirir.

Giriş paragrafı, denizi, kıyıdaki kayaları ve kiliseyi yalayan güneşin son ışıklarını resmederek, daha sonra vuku bulacak sahneleri birleştirir. Paragraf, birçok yerde aynı anda bulunmanın bir diğer imgesiyle biter; güneşin batışıyla birlikte bir yarasa uçmaya başlar – "Burada. Orada. Burada." Sahne kayalarda başlar ve kasıtlı olarak diğer mahallere yöneltilir: İkizlerden birinin vurduğu top Bloom'a doğru yuvarlanır; Gerty, dua edenleri duyması sayesinde kilisedeki sahneyi hayal edebilir ve Cissy Caffrey saati sormak üzere Bloom'a yürür. (Saati durduğu için Bloom kamusal saatten 4.30'dan beri bihaberdir.) Ardıllığın ve mesafenin geleneksel bölümlenmeleri, birleşik bir bütünlüğün içine çöker ki bunu okur birkaç okumadan sonra tasavvur etmelidir, karanlık gökyüzünde daireler çizen bir yarasanın gözlediği gibi.

Joyce farklı yerlerdeki fiilleri de geliştirerek birbirine bağlar, tıpkı Gerty ve arkadaşları, kilisedeki adamlar ve Bloom birbirlerine karışırken sadece basit bağlantılar kullanır.

> sonra Peder Conroy buhurluğu Canon O'Hanlon'a verdi ve o da içine buhur koyarak Kutsanmış Ekmeği tütsüledi ve Cissy Caffrey ikizleri yakaladı, kızartana kadar kulaklarını çekmek için büyük bir istek duyuyordu ama o [Bloom] bakıyor olabilirdi ancak tüm hayatı boyunca daha büyük bir ha-

ta yapmamıştı çünkü Gerty gözlerini ondan ayırmadığını bakmadan görebilirdi ve sonra da Canon O'Hanlon buhurluğu Peder Conroy'a geri verdi ve dizlerinin üzerine çökerek Kutsanmış Ekmeğe bakarken koro *Tantum ergo*'yu söylemeye başladı ve o[Gerty] ayaklarını müziğin iniş çıkışlarına göre ileri geri sallamaya başladı ...

Bölümün ilk kısmı, giderek ona bakmaya daha fazla ilgi gösteren Bloom'u iyice fark eden Gerty'nin düşünceleri etrafında şekillenir. Onun mastürbasyon yaptığını anlayınca, eteğini biraz daha sıyırarak ona yardım eder. İkinci kısım Bloom'un perspektifindendir; içsel monologlar, zirvedeyken ve sonrasındaki daldan dala atlayan düşüncelerini su yüzüne çıkarır. "Sirenler" eşzamanlı fiilleri sesle karıştırırken, "Nausicaa" görsel olarak ilişkilendirir. Bu bölümün bedensel uzvu gözdür ve onun birleştirici işlevi vurgulanır: Gerty ve Bloom bakışırlar, diğer herkes havai fişek gösterisini izler, rahipler kutsanmış ekmeğe yakından bakar ve olumsuz anlamda, göremeyen yarasa vardır.

Farklı yerlerdeki eylemler, benzerliklerini ortaya koyan imgelerle bitiştirilirler. Salınan buhurlukla Gerty'nin ayakları arasında paralellik vardır. Peder Conroy'un dizlerinin üzerine çöküp kutsanmış ekmeğe bakması gibi, Bloom oturup Gerty'nin eteğine bakar. Buna ek olarak Joyce, Bloom'un "edebî anlamda kadının mabedine taptığını" ifade ediyordu. Sahildeki herkes havai fişekler patladıkça çığlıklar atıyordu, tıpkı kendininki patladığında Bloom'un çığlık atması gibi. Bebek mama önlüğüne kustu ve Gerty, "bu bereket duasıydı zira hemen sonra çan kulesinden gelen çan sesi sessiz sahilde yankılandı zira Canon O'Hanlon, Peder Conroy'un omuzlarına sardığı örtü, elinde kutsal ekmekle bereket duası için mihraptaydı"[29] dedi. Bölüm, ayrıntılı bir eşzamanlılık imgesiyle son buluyordu.

> *Bir yarasa uçtu.* Burada. Orada. Burada. Uzak yeşillikten bir çan ahenkle çaldı. Bay Bloom ağzı açık, sol ayağındaki botunun kenarları kumlanmış, arkasına yaslanmıştı, soluklanıyordu. Sadece birkaç

29 Joyce, *Ulysses*, s. 359-360, 361, 363.

Guguk
Guguk
Guguk

Papazın evinde, Canon O'Hanlon ve Peder Conroy ve saygıdeğer John Hughes S.J. çayla sodalı ekmek ve tereyağı ve ketçaplı kızarmış koyun pirzolası yerken ve konuşurken şöminenin üzerindeki saat öttü

Guguk
Guguk
Guguk

Küçük evinden çıkıp saati haber veren küçük kanarya Gerty MacDowell'ın da orada saatin kaç olduğunu bildiğini söylüyordu, böylesi bir şey için Gerty MacDowell çok uyanıktı ve bir anda fark ettiği, kayalarda oturmuş yabancı adamın bakışları

Guguk
Guguk
Guguk

Yarasanın uçuşması ve guguk kuşunun ötüşü, görsel ve işitsel olarak aynı anda çok yerde bulunmayı işaret eder ve karakterler ile konumları birleştirir. Mekanik kuşun saat dokuzu çalışı da hepsi için bir fikir beyanıydı. Gerty çılgınca davranıyordu, din adamları saçma sapan konuşuyorlardı ve Bloom Gerty'e deli (cockoo) gibi görünmüştü. Kamusal zamanın tekrar görünmesi bize, Bloom'un boynuzlandığını hatırlatmak içindir zira kamusal zamanın ortadan kaybolması tam da saatinin durduğu 4.30'da, Molly'nin onu aldattığı sıradadır.

Düşüncenin diyalektiği umulmadık yollar izler. Birçok sanatçı, çağın benzersiz deneyimi olarak eşzamanlılığı göklere çıkarırken, Einstein hareketli parçalara sahip bir evrende böyle bir şey olamayacağını savunur.

Eşzamanlılığın görkemli sembolü, Robert Delaunay'ın resmini yaptığı,[30] şairlerin övdüğü ve Fütüristlerin taptığı Eiffel Ku-

30 1913 yılında Delaunay kendi kuşağına ilham verenin "tüm dünyayla gizemli bir biçimde iletişim kuran [Eiffel] Kule'nin şiirselliğinin [ve] fabrikaların, köprülerin, demir yapıların, yönetilebilir hava araçlarının, sayısız uçak hareketinin, pencerelerin kitleler tarafından eşzamanlı olarak görülebilmesi" ol-

lesi oldu. Çoğu insanın zamanında seyahat edebilmesini ve eşzamanlı olguların hesaplanabilmesini sağlayan zaman sinyalleri göndermekte kullanılıyordu. Aslında Olaf Römer'in 1675 yılında keşfettiği gibi, bu sinyallerin hızı, tıpkı ışığın hızı gibi, ölçülebilirdi. 19. yüzyılda yapılan deneylerle bu hız saniyede 186 bin mil olarak hesaplanmıştı. Sanatçılar ve eleştirmenler için bu hatırı sayılır yükseklikteki hız, eşzamanlılık için yeterliydi fakat fizikçiler için değil. O zamandan beri Mach, mutlak uzam ve zamanı kurcalıyordu ve birbirine uzak olguların mutlak eşzamanlılığı sorunlu hale geldi ve Einstein ile birlikte, hareketli referans açılarından gözlemlenen olgular için savunulamaz hale geldi.

Özel kuramda Einstein, uzamsal ve zamansal koordinatların göreceli harekete göre değiştiği, olguya kıyasla hareket halinde olan gözlemci için uzaktaki bir olgunun eşzamanlılığını kesin olarak saptamanın mümkün olmadığı ve dolayısıyla hiç kimsenin eşzamanlılığa bir *mutlaklık* statüsü atfedemeyeceği sonucuna vardı: "Bir koordinat sisteminden izlenen eşzamanlı iki olgu, bu sisteme kıyasla hareket halinde olan diğer bir sistemden gözlendiğinde artık eşzamanlı olarak görünmez."[31] Özellikle savaş öncesi yıllarda tabii ki bu düşüncelerden neredeyse kimsenin haberi yoktu ya da çok az şey anlıyorlardı. Büyük çoğunluk elektronik iletişim karşısında büyülenmiş gibiydi ve telsiz ile telefonun uzam ve zamanı "alt ettiğini" düşünüyorlardı. Einstein'ın kuramı, mutlak eşzamanlılık düşüncesine kesin bir anlam yüklenemeyeceğini gösterdi; yine de, olağanüstü yükseklikteki göreceli hızlar da dahil, atomaltı ya da kozmik olgularda uygulanabilirdi ve hiç kimsenin gündelik deneyimlerini etkilemezdi. Sonuç olarak, Einstein'ın çok yaygın olmayan karşı savına rağmen, çağın önemli gelişmesi, şimdi momentinin birçok uzak olguyla doldurulabileceği idi. Bir tarihçinin kabaca vardığı sonuca göre, savaşın eşiğindeki bu değişikliklerle "ardıllık, eşzamanlılığa boyun eğiyordu."[32]

duğunu yazdı, bkz. Pierre Francastel, *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957, s. 111-112.

31 Albert Einstein, "On the Electrodynamics of Moving Bodies", 1905, The *Principle of Relativity*, yayına hazırlayan H. A. Lorentz, New York, 1952, s. 42-43.

32 Pär Bergman, "Modernolatria", s. x.

∞

Eşzamanlılık şimdiyi uzamsal olarak genişletirken, diğer bazı girişimler, geleneksel keskin-kenarlı şimdiyi, yakın geçmiş ve yakın geleceği de kısmen kapsayacak şekilde zamansal olarak genişletir. Deneysel psikologlar şimdiyi ölçmeye çalışmıştır; sinemanın sürekli hareketini mümkün kılan ardgörüntünün araştırılması, şimdiyi görsel anlamda, yakın geçmişi de içeren bir zaman kuantumu olarak deneyimlediğimizi göstermektedir. Fazla duygu yüklü anlarda da şimdinin uzadığına dair kanıtlar vardır. İsviçreli bir jeolog dağ tırmanışı sırasında meydana gelen kazaların yol açtığı ani düşmelerde şimdinin genleşmesiyle ilgili yorumda bulunmuştur; iki Fransız psikiyatr, uzun ardıllıkların daralarak kısa rüya sahneleri haline gelmesini ve yaşanan şimdinin psikoz hastalarında dramatik ölçüde genişlemesini çözümlemişlerdir.[33] Ressamlar süreyi resmetmeye çalışmış, romancılar çeşitli teknikler kullanarak ardı ardına sıralı hikâyelerini "sürekli" ya da "uzatılmış" bir şimdiye yaymak istemişlerdir.

1880'lerin başında Wilhelm Wundt şimdinin –kesilmeyen bir bütün olarak deneyimlenen zaman aralığı– süresini saptamak için çeşitli deneyler gerçekleştirmiştir. Vardığı sonuç azami sürenin 5 saniye olduğudur ve bir öğrencisi de bu süreyi 12 saniye tayin etmiştir. Diğer bir öğrenci, iki ayrı sesi kulağın ayırt edebildiği en kısa aralığın 1/500 saniye olduğunu ve gözün 0,044 saniyeden daha kısa aralıklı kıvılcımları ayıramadığını; çünkü kıvılcım kaybolduktan sonra nesnenin imgesini bu kadar süre daha koruduğunu bulmuştur.[34] Saniyede on altı resim karesinin gösterilmesi sürekli hareket yanılgısı yaratıyordu. Tüm bu deneyler, "şimdi" olarak deneyimlediğimiz süreyi ve niteliklerini tartışan bazı felsefecilere yeni bilgiler sağladı.

33 Albert Heim, "Notizen über den Tod durch Absturz", *Jahrbuch des schweizerischen Alpenclubs*, 27, Bern, 1964, s. 168. Victor Egger, " La durée apparente des rêves", *Revue philosophique*, Temmuz 1895, s. 41-59; Pierre Janet, *Les Obsessions et la psychasthénie*, Paris, 1903, I, s. 481.

34 William James, *Principles of Psychology*, 1890, yeniden basım New York, 1950, II, s. 613-614.

Antik Yunan'dan beri zamanın yapısı tartışmalıdır. Bazı düşünürler ayrık bölümlerden oluştuğunu öne sürer – noktaların çizgiyi oluşturması gibi, sonsuz küçük anların daha uzun süreleri meydana getirmesi. Bu yaklaşımın en radikal iddiasını, daha uzun süreleri meydana getiren "farklı parçalardan oluşur" diyerek Hume öne sürer.[35] Bu yorum William James, Josiah Royce ve "kalınlaştırılmış" şimdiyi öne süren Husserl tarafından reddedilir.

1884 tarihli bir makalede James, şimdiyi deneyimlemenin imkânsız olduğunu çünkü daha biz onu tam manasıyla idrak edemeden geçtiğini ileri sürer. "Zamanın çok daha geniş alanındaki yaşam ve hareket örgütlenmesinin içine g rerek ancak tam şimdiyi kavrayabiliriz." James, kendi felsefesinin habercisi olduğu için Shadworth Hodgson ve E. R. Clay'i över. 1878'de Hudgson –geçmişle geleceği bölen ve deneyimleyebilmek için çok kısa olan– tam şimdi ile birkaç saniye hatta dakikaya genişleyen fiilî şimdiyi ayırır. Clay, tıpkı meteorun bıraktığı izin "şimdide içeriliyormuş" gibi görünmesine benzer biçimde, deneyimlediğimiz şimdinin yakın geçmişin parçası olduğunu öne sürer ve bu aralığı "sahte şimdi" olarak tanımlar. James kavramı benimser ve unutulmaz benzetmelerinden biriyle örnekler: "Fiilen kavradığımız şimdi bir bıçak-sırtı gibi keskin değil ama kendine göre genişliği olan, üzerinde durabileceğimiz ve zamanın her iki yönüne de bakabildiğimiz bir tünek gibidir." Wundt'un laboratuvarındaki uzunluğuyla ilgili hesaplamaları da kabul ederek, şimdinin "belli belirsiz ön ve arka sınırları var, ancak çekirdeğinde hemen şimdi bitmiş olan 12 ya da daha az saniye olmalıdır" sonucuna varır.[36]

"Sahte şimdi" terimini Royce da kabul eder ve uzunluğunun kişiden kişiye değiştiğinde hemfikirdir. Bu değişken genişletilmiş şimdiye başvurarak, analoji yoluyla, Tanrı'nın sonsuz süresi *sayesinde, bizim geleceğe* doğru ilerlerken bir dizi rastlantı biçiminde deneyimlediğimiz olguları bir arada ve sonsuz ola-

35 David Hume, *Treatise on Human Nature, 1730-1740*, bölüm 2, kısım 1.

36 E. R. Clay'in çalışması "The Alternative" olarak aktarılmıştır. James daha fazla bibliyografik bilgi vermez ve ben de bulmaya muvaffak olamadım. Bkz. William James, *Principles*, II, s. 608-609.

rak deneyimlediğini savunur.[37] Her ne kadar James ve Royce'un vurguları farklı olsa da şimdi'nin Hume'un düşündüğünden ve çağrışımcı psikologların müsaade edeceğinden çok daha kalın olduğunda ve bu kalınlığın koşullara göre değiştiğinde hemfikirdiler. Hatta geleneksel anlık şimdiye gölge düşüren bu yaklaşımı "sahte" olarak niteleyerek, geçerliliğine dair şüpheyi de paylaşıyorlardı.

Husserl "sahte şimdi" terimini sevmedi fakat bir melodi dinlerken olduğu gibi, farklı zamanlarda gerçekleşen olguları aynı anda nasıl deneyimleyebildiğimizi açıklamak için birçok özelliğini kullandı. Çağrışımcı psikologların inandığı gibi ayrı notalar algılayıp *sonra* mı zihinsel bir işlemle birleştiriyoruz yoksa genişletilmiş bir bütün olarak aynı anda mı alıyoruz? Husserl sürenin bir bütün halinde dolaysız deneyimlendiğine ve doğası gereği zamansal bir şey olarak algıda "kurulduğuna" inanıyordu. Geçen notaların yok olduğu ama "geri yönelim" ile varlıklarını sürdürdükleri açıklamasına daha önce değinmiştik. Şimdinin çekirdeğinde bir "anlık-algı," ona yapışan geri yönelimlerin "yıldız kuyruğu" ve gelecek beklentisi ufku yer alır. Kalıcı niteliği, "kısmen hafıza, küçücük bir kısmıyla algı ve büyük ölçüde de beklentiyle oluşan bir eylem sürecinde (*act-continuum*) kurulur." Gelecek bileşeni, bilincin yönelimsel niteliğini ortaya koyan "ileri yönelim"dir. Dahası, geçmiş deneyimimiz gelecek-odaklıdır: "Her bir bellek eylemi, gerçekleştirilmesi şimdiye varan yönelimler veya beklentiler içerir. Kuş uçar. Her seferinde, "daha önceki oluşların yankısı buna yapışır", ancak bu geçmiş durum aynı zamanda şimdiye ve geleceğe de işaret eder. Aksi takdirde her an gökyüzünden düşmesini beklerdik.[38] Geleceği doğrudan deneyimlemeyiz; fakat geri yönelimler, hatırlamalar ve şimdi-algısı ileriyi işaret eder, tüm bilincin temel doğrultusu geleceğe doğrudur. Dolayısıyla şimdi, bilincin sürekli yayılma alanıdır ve geri yönelimler ve ileri yönelimlerle kalınlaşmıştır.

37 Josiah Royce, *The World and the Individual,* New York, 1901, s. 111-149. Aynı zamanda bkz. Mili Čapek, "Time and Eternity in Royce and Bergson", *Revue internationale de philosophie, 70-80,* 1967, s. 23-45.

38 Edmund Husserl, *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness,* Bloomington, Indiana, 1964, s. 41, 43, 52, 76, 149.

Fütüristler resimlerinde kendi kuyruklu yıldızlarını çizmişlerdir. Giacomo Balla, 1912 tarihli iki çalışmasında zamansal olarak genişletilmiş anları resmeder. *Rhythms of a Bow*, keman çalan birinin ellerini ardı ardına pozisyonlarda gösterir, teller titreşimden şişmiştir ve sanki ses dalgalarının görünür kıldığı hava titreşmektedir. *Dynamism of a Dog on a Leash*'de (Resim 2) Balla, bir çift ayağın yanında koşmakta olan köpeğin ardıl hareketlerini betimler. Tasmanın salınımı, adeta modern stroboskopik ışıkta dondurulmuş gibi dört sabit pozisyonda temsil edilir. Aralarında kalan boşluklarda, zincir halkalarının hareketinden yansıyan kesintisiz ışık çizgileri yer alır. Gino Severini, ardıl anıları resmetmenin tarihsel öneminde ısrarlıdır: "Bu dinamizm ve eşzamanlılık çağında, bir olgu ya da nesne anılardan ayrılamaz... ki bu genişleyen eylem bizde eşzamanlı olarak canlanır."[39] Luigi Russolo, *Memories of a Night*'ta geçmiş imgeleri, tıpkı gerçekte zihnimizde kronolojik bir sırada durmaması gibi, resmin yüzeyine serpiştirir. Bu çalışmalar, Apollinaire'in ressam "kendi kutsalına bakmalı" ve "bir bakışla geçmişi, şimdiyi ve geleceği kuşatmalıdır" görüşünü doğrular.[40] Bazı romancılar da kutsiyet hissettikleri, geçmiş ve gelecekle gurur duydukları anları yeniden yaratmaya çalışmışlardır. Proust'un *moments bienheureux* ve Virginia Woolf'un "rings of light" çalışmaları, ardıl deneyimleri tek bir yüceltilmiş ana sıkıştırır. Joyce, "epiphanies"(anıklıklar) çalışmalarını ani ruhsal dışavurumlar, "en hassas ve uçucu anlar" diye tanımlar.[41] Gertrude Stein, zamansal anlamda genişletilmiş şimdiyi betimlemek

39 Anton Bragaglia, "Futurist Photocynamism" (1911) ve Gino Severini, "The Plastic Analogies of Dynamism" (1913), *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 47, 121

40 Guillaume Apollinaire, *The Cubist Painters*, 1913; yeniden basım New York, 1949, s. 10.

41 James Joyce, Stephen Hero, New York, 1944, s. 211. Theodore Ziolkowski, bu benzersiz anların modern edebiyatta ölümü yok sayan "zamandışı esnemeler" yarattığını iddia eder. Rilke'nin *of The Notebooks Malte Laurids Brigge*'sini, geçmiş ve geleceğin sanatçı tarafından yeniden işlenerek zaman-dışı, ölümsüz şimdi haline getirildiği bir özel zaman olumlaması şeklinde yorumlar. Bkz. Theodore Ziolkowski, *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts*, Princeton, 1969, s. 3-35, 212.

Resim 2. Giacoma Balla, *Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912. New York, Buffalo, Albright-Knox Sanat Galerisi'nin izniyle yayınlanmıştır; A. Conger Goodyear'dan George F. Goodyear'a ömür boyu mülkiyet hakkıyla devredilmiştir ve Albright-Knox Sanat Galerisi'ne mirastır.

için iki teknik geliştirmiştir: Yeniden başlamak ve şimdiki zaman. 1926 tarihli bir metnindeki çıldırtıcı derecede tekrara dayalı anlatımı, mesajını hem açıklar hem de örnekler:

> Tekrar tekrar başlamak doğal, bir seri söz konusu olduğunda bile.
> Tekrar tekrar ve tekrar başlayarak kompozisyonu ve zamanı açıklamak doğal.

1909 tarihli *Melanctha*'nın ilk sayfalarında, bu teknik açıkça görülür. Hemen hemen aynı kelimelerle Rose Johnson'ın gerçek bir zenci kadın olduğunu iki kere, bebeğinin öldüğünü üç kere ve mutlu olduğunda güldüğünü iki kere söyler. Bu keke-

leyen metnin etkisi, zamansal ayrımlarımızı düzlemek ve tüm eylemin süregiden bir şimdide cereyan ettiği izlenimi yaratmak olacaktır. *Sözü edilen şimdiyi* vurgulamak üzere, fiilin "şimdiki zaman" halini kullanarak eylemi esnetir. Melanctha'nın "sahip olduğu şeyi her zaman kaybettiğini", "o başkalarını terk etmediği her zaman terk edildiğini' ve "her zaman sükûnet ve huzur aradığını" okuruz. Melanctha her zaman aynıdır, ona birçok şey yapılsa da; her zaman, defalarca baştan başlar, hikâye ardıl olaylarla dolu olsa da; her zaman, şimdiki zamanda yaşar, tüm geçmişini öğrendiğimiz halde. Yazar metni yazarken her şeyi bildiğine göre bize istediği sıralamayla anlatabilir. Stein için hikâyenin başladığı noktada başlaması ve bittiği noktada bitmesi sadece yapay bir düzenlemedir; her ikisi de daha düşünme anında yazarın zihninde mevcuttur. Hikâyeyi yazmanın bir süre gerektirdiği gerçeği ya da yazma sürecinde yazarın konusu hakkında keşifler yapması Stein'ın kuramıyla çelişmez. Arkadaşım hakkında bir hikâyeye başladıysam, nereye varacağını bilmeyebilirim ancak aranızda neler geçtiğini bilirim. Bana yazmaya başlama şevkini veren, o deneyimin biriken etkisidir. Stein, tüm geçmişin ve yazma niyetinin başından beri bu dürtünün belirgin hale getirdiği yolu gösterirken şimdiki zaman kullanarak, bu asli dürtüye sadık kalır.[42]

Şimdiki anı olumlarken Joyce, eşzamanlılık deneyimi izlenimi yaratmak için çeşitli teknikler kullanıyordu ve aynı zamanda anıları ve beklentileri zamansal olarak kalınlaştırılmış bir şimdiye sıkıştırıyordu. 1912'de "uzam ve zamanı minimize ederek, anıların ve hislerin varlığını inkâr ederek... kutsallığın koruyuculuğundan yoksun bir biçimde çalışmalarını resmettiği" için *William Blake'i açıkça övüyordu.*[43] Bu yoksunluk tanrısal zamandı –

42 Yayına hazırlayan F. W. Dupee, *Selected Writings of Gertrude Stein*, New York, 1972, s. 342-343, 516. 1908'de Hugo von Hofmannsthal modern şiirde hedefin, hem uzamsal hem de zamansal olarak genişleyen şimdiye ulaşmak olduğunu söyler. Modern çağın sonsuz sayıdaki ayrı olgularına tepki vermeli ve kalınlaştırılmış bir şimdi yaratmalıdır. "Zaman kavramı, geçmiş ve gelecek kavramları, tekil bir şimdiye dönüştürülmelidir." Bkz. "Der Dichter und diese Zeit", *Erzählung und Aufsätze*, Frankfurt, 1957, s. 455-456, 464.

43 "William Blake", *The Critical Writings of James Joyce*, yayına hazırlayan Ellsworth Mason ve Richard Ellmann, New York, 1970, s. 222.

içinde, ardıllığın değişmez bir bütün olarak bize göründüğü, nihai genişletilmiş zaman. Sanat buna yaklaşmaya çalışır. Anlık olarak canlandırılır ve zamansal konumu sadece şu andır, ancak evrensel ve ölümsüz olursa varlığını sürdürebilir. Taktiksel sorun Blake'in nasıl izlenebileceği ve yazarken, insanların aşikâr olarak içinde yaşadığı zamanın nasıl minimize edileceğidir. Bunun çözümü *Ulysses*'in genişletilmiş şimdisidir. Karakterlerin anları içsel monologlarla kalınlaştırılır, ayrıca yaşamları ve evrenin tarihi tek bir güne sıkıştırılır. Dolayısıyla Joyce'un yaptığı, "şu ana tutunmaktır." Ortaya koyduğu eşzamanlılık uzak olayları uzamsal olarak genişletilmiş şimdide birleştirirken, dolaysız içsel monologlar geçmişi ve geleceği zamansal olarak kalınlaştırılmış şimdide birbirine bağlar. Her iki teknik de deneyimin tek gerçek konumunun şimdi olduğu anlayışının altını çizer.[44]

Joyce'un geçmişi yadsımayı paylaştığı yazarlar arasında Nietzsche ön plana çıkar. Tarihin "istismarını" aşağılamasıyla, kendi hayatlarını seven ve sonsuz yenidenoluşu sevinçle karşılayabilenlere karşı hissettiği eşit derecede yoğun beğeni birbirine uyumludur. Bu beğeni, 1880'lerin başında, evren güçlerinin fiilî biçimlenişinin sonsuz kere kendini tekrar edeceği yönündeki kozmolojik spekülasyonları öğrenmesinden sonra gelişmiştir. Bu doktrinin doğruluğuna hiçbir zaman bütünüyle ikna olmamıştır ancak doğru olabileceği düşüncesiyle kendi felsefesinin ekseninde yer alan bir kavram geliştirmiştir – bu, düşünce tarihinde şimdinin en kararlı olumlanmalarından biridir. 1882 tarihli *The Gay Science*'da, bir düşünce deneyimi olarak, kişinin şimdiyi benimsemesi konusunda bir değerlendirme testi olarak, sonsuz yenidenoluş düşüncesini ortaya atar.

---

44 İngiliz Vortisistler de, birinci sayısı hemen savaş arifesinde, 20 Haziran 1914'te çıkan dergileri *Blast*'ta şimdiyi olumlamışlardır. Editör Wyndham Lewis, Vortisistler "Şimdinin Gerçekliğini savunurlar – Duygusal Geleceği ya da yüce Geçmişi değil" beyanında bulunur. Sanatlarının merkezî imgesi –girdap– evrenin gerçek güçlerinin burada ve şimdide buluştuğu noktadır. Mevcut olmayan her şeyi –geçmiş ya da gelecek– yaşamın yadsınması olarak görürler. Her ne kadar geçmişi yadsımalarına yaptıkları vurguyu Fütüristlerin "duygusal" felsefelerinden ayrı tutsalar da, uzun vadede iki grup aynı noktada birleşir. Bkz. Whyndham Lewis, "Long Live the Vortex", *Blast*, 1, 20 Haziran 1914.

> Ya, bir gün ya da gece, bir şeytan sinsice yalnızlığınıza sokulup şöyle deseydi: "Şu anda yaşamakta olduğunuz ve önceden yaşadığınız hayatı bir kez daha ve sonsuz kere daha yaşamak zorunda kalacaksınız; içinde hiç yeni bir şey olmayacak ama her acı ve her sevinç... size geri dönecek –hepsi birbirini aynı sırayla izleyecek– ağaçların arasındaki şu örümcek ve ay bile, şu yaşanan an ve ben kendim bile" Kendinizi yere atıp öfkeden dişlerinizi gıcırdatarak bunları söyleyen şeytanı lanetlemez misiniz? Yoksa onu harika bir an yaşamışsınız gibi mi cevaplarsınız: "Siz bir tanrısınız ve bu kadar tanrısal bir şey hiç duymamıştım!" Her bir şey için, "bunu bir kez daha ve defalarca kez daha istiyor musunuz?" sorusu, eylemlerinizin üstünde büyük bir stres yükü olarak ağırlığını hissettirecektir. Veya, bu nihai sonsuzluk onayı kadar *hiçbir şeyi tutkuyla arzulamamak* için, kendinize ve hayata karşı ne kadar istekli olmalısınız...?[45]

Sadece üstüninsan, tüm değerlerin ürkütücü biçimde aşkın değerlendirilmesi aracılığıyla, kendi varoluşu konusunda bu görkemli "Evet" cevabını verebilir ve şeytanın cevabını tanrısal addedebilir. Geçmişe bir suçluluk kaynağı olarak zaafı yoktur ve cennetsel bir ödülün peşinde de değildir. Sonsuz yenidenoluş kadar "hiçbir şeyi tutkuyla" arzulamaz zira geçmişin ezici yüküne ve baştan çıkarıcı gelecekteki cennete başkaldırarak yaşamını yaratıcı hale getirmiştir. Nietzsche'nin şiarını tek başına benimseyebilir; *amor fati* (kaderini sev).

Birleşik bir bütünsellik oluşturmak üzere ayrı sahneleri birleştiren sinema montajı gibi ben de kültürel kayıt parçalarını bir araya getirdim ve bunu yaparken kavramsal mesafe ilkesi ile açıklayıcı birleştirme tekniği kullandım. Yöntemim, çağa dair yeterince geniş genellemeleri gerekçelendirecek kadar birbirinden ayrı ama akla yakınlığın sınırlarını aşacak kadar da birbirinden uzak olmayan muhtelif kaynakların sunumunu içeri-

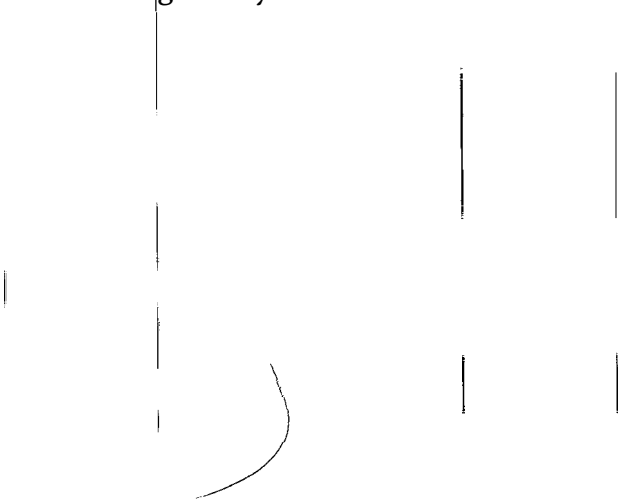
45 Friedrich Nietzsche, "Die fröhliche Wissenschaft", *Werke in drei Bänden*, Münih, 1966, II, s. 202-203.

yor. Dolayısıyla, batmakta olan iki gemiye yönelik tepkilerin paralel sunumu, batmakta olan bir gemiye yönelik tepkiler ve bir felsefecinin derin düşüncelerinin tematik benzerliklerinin belirlenmesi konusunda bize fazla bir şey söylemez. Kavramsal anlamda *Titanic*'ten Nietzsche'ye uzun bir yol vardır ve ortak bir payda saptamanın verimliliğini sağlayan tam da budur. *Titanic*'i Nietzsche'ye dolaysız bağlamak ölçüsüz olabilirdi fakat daha kısa ara bağlantıları takip ederek, doğmakta olan düşüncenin uyumlu matrisini görürüz. *Titanic*'ten telsiz ve telefona, eşzamanlılık ve uzamsal olarak genişletilmiş şimdiye, zamansal olarak kalınlaştırılmış "sahte şimdi"ye ve son olarak da Nietzsche ve diğerlerinde şimdinin olumlanmasına yapılan bağıntılar, bu dönemde şimdi deneyiminin benzersizliğini ortaya koyar. Temel iki meseleye ilişkin tekil "sahneler" birçok kaynaktan geldi ve Nietzsche'nin, sonsuz yenidenoluş beklentisiyle kendinden geçmiş, kaderini mutlulukla burada-şu anda bulan üstüninsan portresiyle sona erdi.

Bu iki temel mesele üzerine fiilî bir cepheleşme olmadı; çünkü eşzamanlılık ve kalınlaştırılmış şimdi, yaratıcı düşünür ve sanatçıların hepsini etkiledi. Eşzamanlılık üzerinde teknolojinin etkisi daha dolaysızdı zira elektronik iletişim, bir anlamda, aynı anda iki yerde birden bulunmayı ilk defa mümkün hale getirdi. Zamansal kalınlaşma ise, herhangi bir çağda eklemlenebilecek bir deneyim kuramından türetilmişti. Eşzamanlılığın kültürel etkileri de daha yaygın oldu. Bunlardan biri, daha önce mesafe ve iletişim yokluğundan yalıtılmış halde bulunan insanlar arasında birlik duygusunun büyümesi oldu. Ancak bu çok belirgin değildi çünkü yakınlık kaygı da uyandırıyordu – komşuların fazlaca yakınlaşmış gibi görülmesinden duyulan endişe. Yeni eşzamanlılığın belki de en derin etkisi, benzersiz çeşitlilikte görsel imgeyi bir araya getirerek uyumlu bir birleşik bütünlükte düzenleyebilen sinema sayesinde oldu. Alman izleyiciler, görsel olarak Münih'ten Amerika'nın batısına hareket ediyorlardı; Fransız izleyiciler, Kuzey Kutbu'na ve aya seyahat ediyorlardı. Sinema da şimdiyi kalınlaştırdı. İstenirse bütün anlar gözlenebilir ve genişletilebilirdi, böylelikle izleyiciye, aynı an-

da olmuşçasına, bir fiile dair algı motifleri, istendiği kadar açıdan görünüş ve çok sayıda tepki gösterilebilirdi. Bir insanın vuruluşu anlıktı ama sinema izleyicisi olayı uzatılmış olarak ve bir tarihsel vaka çözümlemesi olarak görüyordu. Yani şimdi, filmlerini keserken zamanı birbirine bağlayan yönetmenler tarafından kalınlaştırılıyordu.

Yeni etik ve estetik, dünyanın geri kalanıyla şimdi gerçeğinde buluşmayı olumlamada birleşiyordu ve siste yol alırken minik zerreciklerin görünmesi gibi, zamanın akışını algılanabilir kılan geçmiş ile geleceğin halesini de içeriyordu. Yeni teknoloji deneyimin boyutlarını o kadar hızlı değiştirdi ki, gelecek, Stravinsky müziğinin aceleci ve düzensiz temposuna benzer bir tempoda, şimdiye doğru hareketlenmiş gibi göründü. Savaş öncesi yıllarda doğmak için bir zaman ve ölmek için bir zaman hâlâ vardı; fakat her biri kendi zamanı içinde uzatılmış olaylar silsilesi daha da aceleci ve sıkıştırılmış hale geliyordu. *Titanic*'in Kuzey Atlantik'e koşması gibi dünya da geleceğe koşuyordu ve ileriye bakanlar hem deniz kazasını hem de zamanda yolculuğun mucizelerini görebiliyordu.



4

Gelecek

1918'de ateşkesten kısa bir süre sonra Eugéne Minkowski "How We Like the Future (and Not What We Know of It)" başlıklı bir metin üzerinde çalışmaya başladı. Bunu hiçbir zaman yayınlamasa da düşüncelerini savaş sonrası klinik deneyimlerine aktardı ve daha sonra *Lived Time* çalışmasında topladı. Bu çalışmada, iki tarz yakın gelecek deneyimi görülüyordu: Eylem ve beklenti. Asli fark, öznenin zamandaki yönelimiydi: Eylem tarzında, birey geleceğe doğru gidiyor, olayların denetiminde belli koşullara yürüyordu; beklenti tarzında, gelecek, bunaltıcı çevreye karşı kendini kasan bireye doğru hareket ediyordu. Her birey bu iki tarzın karışımıydı ve böylelikle dünyada eylemesi ve dış güçlerden gelen tehditlerin oluşturduğu engeller arasında bir kimlik edinmesi mümkün oluyordu. Savaş bu iki tarz arasındaki karşıtlığı keskinleştirdi. Asker için hâkim tarz beklentiydi çünkü savaş eylemini ve gelecek üzerindeki denetim duygusunu sınırlıyordu. Minkowski'nin beklenti betimlemesi, siperlerdeki yaşam fenomenolojisi olarak okunabilir. "Yaşayan varlığı bütünüyle sarar, eylemliliğini askıya alır ve onu hareketsiz bırakır, acı yüklü beklentilere gark olur. Barındırdığı acımasız hapsetme öğesi ile bireyi soluksuz bırakır. Denilebilir ki bireyin dışında yoğunlaşan oluş (*becoming*), güçlü

ve düşman bir kitlenin içinde, üzerine çullanarak onu yok etmeye çalışır." Diğer bir imge *Titanic*'in batışını akla getirmektedir. "Geminin baş tarafının hemen önünde aniden yükseliveren ve göz açıp kapayıncaya kadar, kaçınılmaz olarak ona çarpacak olan bir buzdağı gibidir. Beklenti bireyi kendi özüne iter, bu bilinmeyen ve beklenmedik kitlenin karşısında onu dehşete düşürür ve anında girdabına çeker."[1] Beklenti savaş deneyimine hâkim olurken, eylem de savaş öncesi döneme egemen olmuştu ve bu iki tarz o dönemin temel kutuplaşmasını oluşturuyordu – geleceği nasıl yaşadıkları (ve onun hakkında ne bildikleri).

Açık olmak gerekirse gelecek şimdi kadar canlı bir biçimde deneyimlenemez ve içerdiği, ileriye dönük olarak yeniden kurgulanan ve öngörülen imgeleri açısından geçmişe bağımlıdır. Yine de kişiliğin asli bir bileşenidir, zira söz konusu öngörülerin örgütlenmesi bir yön duygusu sağlayarak yenilik, amaç ve umudu mümkün kılar. Her ne kadar insanların geleceğe nasıl baktıklarına dair tarihsel veriler, geçmişe ve şimdiye ilişkin olanlara kıyasla çok daha sınırlı olsa da, bu neslin benzersiz deneyimini saptamak mümkündür. Yeni teknoloji, doğa üzerinde hâkimiyet kurmanın kaynaklarını sağlıyor, geleceği denetlemenin yollarına işaret ediyordu. Fütüristler, teknolojinin vaat ettikleri ve sunduğu yeni dünya ile hareketlerine yön verdiler. Geleceği, hayal gücüne dayanarak tahayyül etmeyi hedefleyen bir bilim-kurgu edebiyatı patlaması yaşandı. Felsefeciler, özgürlük olasılığının bilinmeyen bir gelecek gerektirdiğini savunurken, bir siyaset taktisyeni, devrimci hareketler için gelecek mitinin öneminden söz etti. Bu örnekler, Bergson'u takip eden Malinowski'nin zihinsel sağlık için elzem olduğuna inandığı yaşamsal atılımın (*élan vital*) kapsamlı ve yaratıcı cisimleş-

1 Eugene Minkowski, *Lived Time: Phenomenology and Psychopathological Studies*, Evanston, 1970, s. 6, 87-88. Walter Lippman, 1914 yılında Amerika'nın önünde geleceğe yönelmek için olası iki tarz görüyordu: Fiilî "amaçsızlığı" sürdürmek ya da yeni, aktif tarzda bir "hâkimiyet" için savaş vermek. Bu çelişen tarzlar çalışmasının başlığında kolayca görülüyordu ve metin boyunca derinleştiriliyordu, *Drift and Mastery: An Attempt to Diagnose the Current Unrest*, New York, 1914.

mesini ima eden aktif gelecek tarafında bir araya geliyordu. Savaş bu coşkuya aniden son verdi fakat savaştan önce bile bazı düşünürler geleceği beklenti tarzı içinde tasavvur ediyorlardı. Dejenerasyon tartışmalarının tamamı, kültürlerin gerilemesine ve nihai olarak türün yok olmasına varacak, insanlığın doğa ve toplum güçlerine boyun eğeceği bir geleceğe işaret ediyordu.

Geçmiş ve şimdi üzerinde telefonun etkisi hemen görülebiliyordu – geçmişin yazılarda muhafaza edilmesini yok ediyor ve şimdinin uzamsal alanını genişletiyordu. Ancak telefonun gelecek deneyimi üzerindeki etkisinin tanımlanabilmesi için çok az şey vardı. Tarihçi Herbert Casson, 1910'da yazdıklarıyla konuya değindi. Şöyle diyordu: "Telefon kullanımı zihnin yeni bir alışkanlığı oldu. Yavaş ve donuk ruh hali terk edildi... yaşam daha yoğun, tetikte ve canlı hale geldi. Beyin, cevap bekleme belirsizliğinden kurtularak rahatladı... Yanıtını anında alıyor ve başka meselelerle ilgilenmek için özgür kalıyor."[2] Aslında bundan çok daha karmaşık bir etkisi olmuştu. Yazılı iletişim veya yüz yüze görüşmeye kıyasla telefon yakın geleceği daha da yaklaştırdı ve önemini artırdı ayrıca telefon eden ya da edilen olmaya bağlı olarak, hem aktif hem de beklentisel tarzları vurguluyordu. Aranmak, mektuptan sadece daha çabuk değil ama aynı zamanda öngörülemezdi çünkü telefon her an çalabilirdi. Bir sürpriz olduğu için rahatsız ediciydi ve anında ilgi istiyordu. Aktif tarz, yazılı iletişimin geciktirmesine maruz kalmadan, *yapması gerekeni* hemen yapan arayan açısından daha fazla geçerliyken, yapmakta olduğu şeyi bırakarak cevap vermeye zorlanan aranan açısından, çalan telefon sesinin davetsiz niteliğinin etkisi beklentisel tarzı artırır. Aranan pasif bir role itilmiştir çünkü arayan konuşmaya hazırlıklıdır ve denetim baştan *onun elindedir.*

Yorumlar her iki tarzda yoğunlaşma yaratsa da telefonun genel etkisi yakın geleceği manipüle etme imkânları nedeniyledir çünkü meseleye büyük ölçüde arayanın deneyimi üzerinden bakılır (Casson, telefon bekleyen kişinin beklentisindeki artışı bile ele almaz). Telefon değerlendirmelerinde, iyimserler

2 Herbert N. Casson, *The History of the Telephone,* Chicago, 1910, s. 231.

ve kötümserler arasında keskin bir bölünme vardır ve olumlu yaklaşanların zihninde genellikle arayan vardır. Kötümserler, önce beklentiyle boşlukta kalan sonra da davetsiz aramayla rahatsız edilen bir aranan portresi çizerler. Aslında, telefonun çalmasını beklemek, yalnızlığın ve çaresizliğin beklenti tarzındaki sembolü olmuştur. Mektup beklemekten daha azap vericidir zira aranmak, şu veya bu anda mümkündür ya da değildir; oysa mektup o günkü postayla gelir ya da gelmez. Bu nedenle kişi, telefona kendini hazırlayamayacağı biçimde mektuba hazırlıklı olabilir.

Aktif ve pasif tarzlar arasında benzer bir bölünme, 1913 yılında Detroit'te, Ford'un Highland Park fabrikasında üretim bandının kullanılmaya başlanmasıyla yaratılır. Bireysel olarak üretilen ürünler işçiyi üretim sürecine dahil ederken, taşıyıcı bant ve üretim bandının sürekli faaliyeti herhangi bir itiraz ya da sürprizi yok eder çünkü ürün her bir aşamadan işlenerek gelmektedir. Gelecekle ilgili belirsizlik üretim bandı tarafından ortadan kaldırılınca, her bir aşamasının gözlenmesi, tüm görevleri tamamlamak için gerekli asgari hareket ve sonra da bunlara göre işçilerin eğitilmesiyle üretim sürecinin akışını düzenlemek mümkün olur. Bu, işçinin hareketlerinin öngörülebilirliğini artırarak ve işlemin tamamlanması için sürdürülen faaliyetin sırasını seçme şansından işçiyi mahrum bırakarak üretimi hızlandıran Frederick Taylor'un zaman ve hareket araştırmalarının[3] başarısıdır. Üretim bandı ve Taylorizm fabrika işçisinin üretim sürecindeki yakın gelecek üzerinde aktif denetimini azalttı ve onu, bant boyunca geleceği beklediği, beklenti tarzına sürerken aynı zamanda imalatçının denetimini de artırdı. Gelecek üzerinde yeni teknolojinin etkisi, tıpkı telefonda olduğu gibi, bu iki rol arasında dalgalanmalar yaratsa da daha büyük ve nihai tarihsel etkisi aktif tarzın oransal büyümesi oldu.

Aktif gelecek tarzının diğer bir somut dışa vurumu, emperyalizm ve gelecek yıllar için, tüm dünyada Avrupa nüfuzu ihtimali oldu. Başkalarına ait uzamın ilhakı, insanların ve malların dışarı doğru hareketi ve yayılmacı emperyalist ideoloji, gelece-

3 Taylorizm tartışmaları bir sonraki bölümde görülebilir.

ğe aktif olarak el koymanın uzamsal dışavurumuydu. Liberal-emperyalist Dışişleri Bakanı Lord Rosebery, 1893 yılında Colonial Institute huzurunda yaptığı ünlü konuşmada, Afrika'nın kolonizasyonu konusunda Britanya'yı harekete geçiren dürtüleri gelecek açısından şöyle değerlendiriyordu:

> İmparatorluğun zaten yeterince büyük olduğu, daha fazla genişlemesine neden olmadığı söyleniyor. Bunun doğru olabilmesi için dünyanın esnek olması gerekirdi ama maalesef esnek değil ve bizim şu andaki yaptığımız, madenciliğin diliyle söylersek, "geleceğe yönelik taleplerin kazıklarını çakmaktır." Göz önünde bulundurmamız gereken şu anda ne istediğimiz değil ama gelecekte ne isteyeceğimizdir. Hangi ülkelerin bizim tarafımızdan ya da başka ülkeler tarafından geliştirileceği üzerine düşünmeliyiz ve unutmamalıyız ki dünyayı gözetmek ve sahiplenmek, bizim şekillendirebildiğimiz ölçüde, başka bir ulusun dilini değil İngilizce konuşmasını sağlamak, sorumluluğumuzun bir kısmını oluşturur... Boş kürsü vaatlerinin, parti zaaflarının çok daha ötesine, şu anda güvencesi olduğumuz ırkın geleceğine bakmalıyız.[4]

Gelecek deneyiminin bu iki tarzına karşı, yeni enerji kaynakları ve teknolojik yapıların değişime uğrattığı bir kişisel tepki, Henry Adams'ın 1907 tarihli otobiyografisinde yer alır. 19. yüzyıl, ilerlemeyi kaç vagon yükü kömür üretildiğiyle ölçüyordu. Newton yasalarına göre düzenlenmişti ve akıl yürütmenin temeli olarak çelişki yasası kabul ediliyordu. Ancak bu uyum 1890'larda bozulmaya başladı. Adams, düşünce "sonsuz güçlerin girdabına yakalandı ve yolunu kaybetti", insanlar "adeta elektrik akımı olan bir tel tutuyor gibi ya da denetimden çıkmış bir araba gibi" oraya buraya savruluyor, diye yazıyordu ve ayrıca çelişkilerle düşünmeyi öğrenmeye zorlanıyordu.

1892'de Adams elli yaşını geçtikten sonra, "sabırla ve acı içinde bisiklet sürmeyi öğrendi." Biraz kırık dökük de olsa bu, geleceğin aktif benimsenmesiydi fakat yeni teknoloji tarafın-

4 Değinildiği kaynak, William L. Langer, *The Diplomacy of Imperialism*, New York, 1935, I, s. 78.

dan ezilme tehdidi de vardı. 1893 Chicago Fuarı'nda, tarihin yeni bir evresini kuran dinamonun gücü karşısında şaşkına döndü. 1900 Fuarı'nda, duyduğu hayranlık artık bir düşkünlüğe dönüşüyordu ve dinamoyu, kendi alanında bakire imgesi kadar güçlü bir sembol olarak görüyordu. Bilimsel başarılar ve teknolojinin gücü (radyum ve X-ışınları, "hava soğutucular" ve elektrikli fırınlar, arabalar ve telefonlar) dinamoya baktıkça onu sarıyordu. Tüm bunlar, tarihsel düşüncesini şekillendiren ağır çekim, sıradan yaklaşımıyla dalga geçer gibiydi ve benimsediği saf tarihsel kategorileri yerle bir etti. "İnsanların ardıllığının hiçbir yere varmadığına, toplumlarının ardıllığının daha ileriye gidemeyeceğine ayrıca, zamansal ardıllığın yapay ve düşünsel ardıllığın da karmaşa olduğuna ikna olunca, son olarak güçlerin ardıllığına yöneldi; böylece, on yıllık bir meşguliyetin ardından kendisini 1900 Büyük Fuarı'nda, Makineler Galerisi'nde yerde yatar buldu, bütünüyle yeni güçlerin beklenmedik baskınıyla tarihsel bağları kopmuştu."[5] Henry Adams, teknolojiye tepkisinin çifte imgesiyle bizi baş başa bırakıyor: Bisiklet sürmeyi öğrenen cesur adam ve tarihsel bağları kopmuş olarak yerde yatan daha yaşlı bilim adamı. Burada, teknoloji tarihinde öncülük rolü üstlenmiş birinin hayatında, eylem ve beklentinin uç noktaları bir araya gelmektedir.

Her ne kadar dünya daha önce görülmemiş bir hızda ileriye doğru hamle ediyor gibi görünse de bazıları için bu, yeterince hızlı değildi. Bilim-kurgu yazarları geleceğe fazlasıyla olgunlaşmış bir meyveymişçesine uzandılar. Hikâyelerinin büyük rağbet görmesi, geleceğin bu kuşak için gerçeklik haline gelmesinin göstergesiydi; tıpkı geçmişin, Gotik roman ve tarihsel aşk romanları okurları için ifade ettiği gibi. Daha önce de hayalî metinler vardı fakat genellikle, gelmekte olan dünyanın ve içinde gelişeceği süreçlerin betimlenmesinden ziyade fiilî sorunlara işaret etmeyi hedefliyorlardı. 1860'lardan sonra Jules Verne'in *voyages extraordinaires* (olağanüstü seyahatler) serisi, fiilî bilim ve teknolojiden hareketle, gelecekteki gelişmeleri öngöre-

5 Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, 1907; yeniden basım New York, 1931, s. 382.

rek bu türü meşhur etti. 1890'larda H. G. Wells'in "uzay ve zaman masalları" ise çok daha düşseldi.

Wells kendi kuşağının bu özel eğilimini 1902 yılında yaptığı "The Discovery of the Future" [Geleceğin Keşfi][6] konuşmasında yorumlar. Minkowski'ye benzer bir yöntemle, zamana karşı tutumu ve "şeylerin geleceğine bahşettiği göreceli düşünce yoğunluğu" açısından iki tür zihni birbirinden ayırır. Türlerin biri geçmişe dönüktür, geleceği nasıl ele alacağına karar vermek için geçmiş örneklere bakan "yasal ya da itaatkâr" zihindir. Diğeri, kurulu düzene saldıran, "yasa koyucu, yaratıcı, örgütçü ya da buyurgan türdür." "Bu, düşüncenin aktif haline, önceki ise pasif haline uygun düşer." Çoğu insan hâlâ geleneğe bağlıdır: Dar yollarda seyahat ederler; alışılagelmiş biçimlere bağlılık nedeniyle uzam-israfı evlerde otururlar; giyimleri, konuşmaları, politikaları ve dinleri geçmişin bağlayıcı gücüne kanıttır. Ancak modern çağ, geleneğe katı bağlılığa sırtını dönmüştür; ayrıca değerler kaynağı ve eylem kılavuzu olarak geleceği "keşfetmiştir." Üç yüz yıl önce insanlar davranış kurallarını "mutlak olarak ve açıkça geçmişe göre" şekillendirirken şimdi ileriye bakmaya ve her bir eylemin sonuçlarını göz önünde bulundurmaya, eğer sonuçlara değiyorsa kuralları değiştirmeye eğilimliler. Modern savaşlar bile artık gelecek bağlamında değerlendiriliyor ve gerekçelendiriliyor: "19. yüzyıl savaşlarının Ortaçağ savaşlarıyla kıyaslanmasının bize göstereceği... bu alanda da geleceğin keşfedildiği, referans ve değerleri, bitmiş şeylerden başlayacak olan şeylere kaydırma isteğidir." Modern bilimin ruhu, teknolojik buluşlar sağanağı, jeoloji, arkeoloji ve tarih, dikkatimizi zamanda geçen hayatımızın esnekliğine çeker. Geçmişin dehlizleri daha fazla göz önüne serildikçe, süresi ve şimdi üzerindeki etkisi konusundaki düşünceler çatırdadıkça, geleceğe dair yeni bir anlayış mümkün hale gelmektedir. Gök mekaniği yıldız hareketlerini tahmin edebilmektedir; tıbbın tanı koyma kabiliyeti sürekli gelişmektedir; meteoroloji hava durumunu tahmin edebilmektedir ve kimyagerler daha bulunmadan elementleri öngörebil-

6 Yayınlandığı kaynak *Nature*, 65, 6 Şubat 1902, s. 326-331.

mektedir, tıpkı daha Marconi kullanmaya başlamadan Clerk Maxwell'in ışınları duyurması gibi.

1902 yılına kadar Wells'in gelecek yaklaşımında sayısız felaket ve yozlaşma yer alır; gelişmeyi öngörmesi daha sonradır. Konuşması her ikisini de içerir. Yaratıcı yaşam enerjisinin felaketleri aşacağı umuduyla bitirir ama bıraktığı izlenim, yıkım beklentisidir: Sanayiden veya uzaydan gelecek bir zehir, denetlenemeyen öldürücü bir hastalık ya da yırtıcı hayvan, evrimsel yozlaşma, savaş, bir gökcismi ile çarpışma ve eğer daha önce bir şey olmadıysa güneşin bir gün soğuyacak olması ve uydularının etrafında daha yavaş dönecek olması, "ta ki bizim dünyamız, çekimsiz ve yavaş hareket ederek ölene ve donana kadar."

Wells bu iç karartıcı bakışını, 1895 tarihli klasiği *Time Machine*'de açımlar. Kahramanı Zaman Yolcusu, icat ettiği makineyle, engel teşkil eden cisimlerin aralıklarından buhar gibi kayarak geleceğe yolculuk eder. 802.701 senesinde durarak, meyve üzerinde yaşayan ve bütün gün oynayan, görünüşe göre hiç tasası olmayan harika Eloi halkını keşfeder. Ancak Eloiler karanlık an ve yeraltında yaşayan, ayın olmadığı gecelerde baskın düzenleyerek besin olarak onları hasat eden "beyazlatılmış, iğrenç gece yaratığı" Morlock'tan korkarlar. Zaman Yolcusu'nun vardığı sonuç, kapitalist ve emekçiler arasındaki zıtlığın Eloiler ve Morlocklar arasındaki radikal ayrışmaya yol açtığıydı. Fiziksel olarak farklı türlere dönüşmüşlerdi, farklı yaşam alanlarını işgal etmişlerdi, farklı karakter özellikleri edinmişlerdi ve var kalmak için birbirlerinden tamamen bağımsız olsalar da daima birbirlerinden korkarak yaşıyorlardı. Bu durum, "bugünün sanayi sisteminin mantıksal sonucuna götürülmesidir", diye düşünüyordu.

Wells için, gelecek konusundaki en rahatsız edici düşünce her şeyin amacının insan olmamasıydı ve en eğlenceli spekülasyon da daha sonra neyin geleceğiydi. Buna, "The Further Vision" başlıklı bölümde cevap vermeyi deniyordu. Morlockların saldırısından kaçan kahraman geleceğe seyahat ediyor ve bir deniz kenarında duruyordu. Hiç dalga yoktu. Gök cisimlerinin çekimi nedeniyle artık dünya dönmüyordu. Güneş ufukta hareketsiz asılı kalmıştı, daha büyük ve kırmızıydı çünkü dünya

yakınlaşmıştı. Tek bitki örtüsü, "zehirli görünümlü", sonsuz alacakaranlıkta yaşayan orman yosunuydu ve tek hayvan da yosunlara bulanmış kocaman yengeçlerdi. Bunlardan biri ona saldırınca Yolcu sonraki durağı olan otuz milyon yıl öteye gitti ve burada, gezegenlerden birinin dünyaya yakın geçmesinden dolayı oluşan güneş tutulmasıyla dehşete kapıldı. Denizde ufak bir dalga oluştu fakat ardında olağanüstü bir sessizlik vardı ve tutulma tamamlandığında soğuk ve karanlık çöktü. Bu ıssız görünüm merakını gidermişti ve kendi zamanına döndü.

Hikâye 19. yüzyıl kuramının geleceğe yansıtılmasının özetiydi. Marx'ın sınıfların artan katmanlaşması görüşü, Eloi ve Morlocklar arasındaki zıtlıkta yüceltilmişti. Soyarıtımı, Eloilerin üremesinde yansıtılmıştı. İdeal koruyucu ilaca ulaşılmıştı ve hastalıkların kökü kurutulmuştu; Wells'in çağında birçok insanın korktuğu ailenin erozyonu tamamlanmıştı ve artık cinsiyetler birbirine benziyordu. Yüzyıl dönümünde, Max Nordau'nun *Degenerations*'ında (İngilizce çevirisi, 1895) özetlenen, insanlığın çöküşüyle ilgili endişeler, çaresiz, güçsüz, nefsine düşkün Eloi ile fiziksel olarak yozlaşmış, yamyamlaşmış Morlocklarda açıkça görülüyordu. Charles Darwin'in kuramı da yerini alıyor ama ters çevrilmiş olarak – insandan geriye doğru dev yengeçlere varan tersine-evrim ve daha sonra, Wels'in alışılmış ayrıntılı betimlemelerine bile gerek duymadığı, ilkel yaratığa, arkasında dokunaçları olan "yuvarlak şey"e. George Darwin'in, gök cisimlerinin çekimiyle dünyanın dönmesinin sona ereceği tahmini ve Kelvin'in güneşin soğuması tahmini çoktan gerçekleşmişti. Zaman Yolcusu'nun maddenin çatlaklarından kayıp gitmesini açıklamanın bir yolu olarak Wells, güncel dördüncü boyut spekülasyonlarından yararlanıyordu ve zaman makinesinin kendisi de, değişim sürecini hızlandıracak olan teknolojiye bağlanan umudu temsil ediyordu.

Wells tekrar tekrar ileriye baktı. 1899 tarihli *When the Sleeper Wakes*'de kahraman 203 yıllık kataleptik transtan uyanır ve tebaasına zulmeden iyice genişlemiş devlete hizmet eden, şaşırtıcı bir teknoloji keşfeder. Kolektif hayat tüm özel hayatı yutmuştur ve şehirler hapishane haline gelmiştir. Hikâye, Wells'in

değer verdiği karakter özelliklerinin ve artık yok olmakta olduğunu gördüğü sosyal kurumların (bireysellik ve özel hayat, orta sınıfın yarışmacılığı ve özen: ve alt sınıfların "güçlü, uygarlaşmamış gururları") ardından yakılan bir ağıttır. Kahramanın düşünceleri bir ahlaka işaret eder: "Otuz yıllık hayatında, gelmekte olan zamanları hiç zihninde canlandırmaya çalışmamış olması ona çok şaşırtıcı geliyordu. 'Biz geleceği kuruyorduk,' diyordu 've hiçbirimiz kurduğumuz geleceğin ne olduğunu düşünme zahmetine girmiyorduk.'"[7] Geleceğe kafa yormayanın kaderi onun altında ezilmektir.

Kehanet konusunda tutkulu bir metin olan 1901 tarihli *Anticipations'da* Wells, tahminleri için bilimsel bir yöntem izleyecek gibidir ve fiilî güçlerin yönelimlerinin spekülasyonunu yapar. Karada harekete dair bazı olası gelişmelerle başlayan gelecek taslağında, okuyucu "muhtemel ortak" olacaktır. Demiryollarının 19. yüzyıla hâkim olması gibi "patlayıcı motor" da 20. yüzyıla hâkim olacaktır. Asfalt kaplı karayolları döşenecek ve yol kenarlarında "dikkat çekici reklamlar" yer alacaktır; şehirlerde, yayaların yerini motorlu taşıtlar alacağı için trafik keşmekeşi olacaktır. 2000 yılında Londra Galler'e kadar genişleyecek, Birleşik Devletler'de Washington'dan Albany'e kadar uzanan bir şehir yer alacaktır. Telefon ve posta hizmetlerindeki gelişmelerin sağladığı imkânlar şehrin varoşlarına kadar uzanacaktır. "İşadamları, evde çalışma odalarında oturarak pazarlık edebilecek, tartışabilecek, sözler, ipuçları verecek, tehdit edecek, yazmaya asla cesaret edemeyeceği yalanlar söyleyecek ve aslında, daha önce kişisel olarak karşı karşıya gelmeyi gerektiren her şeyi yapabilecektir." Gelecek, insani her işin "yöntem ve orantısını", toplumun da "gruplaşma ve karakterini" değişikliğe uğratacaktır. Üç yeni sınıf ortaya çıkacaktır: Makinelerin yerinden ettiği niteliksiz işçiler, makineleri çalıştıracak teknik eğitim almış insanlar, hiçbir şey yapmayan hissedarlar.

Gelecekteki savaşlara dair tahminleri, gözden kaçmayacak kadar yanlıştır. En başta da denizaltıların, mürettebatının bo-

7 Yayına hazırlayan E. F. Bleiler, *Three Prophetic Novels of H. G. Wells*, New York, 1960, s. 41, 142.

gulmasından ve denize gömülmekten başka işe yaramayacağı ya da uçakların ulaşım ve iletişimde ciddi değişikliklere yol açmayacağı tahminleri gibi. Her ne kadar yanlış araç seçerek, balonlarla gerçekleşeceğini sansa da hava savaşlarının stratejik etkisi konusunda haklıydı. Telefon bağlantılarıyla donatılmış "saplı gözler" cephe hattında sarkarak düşman birliklerinin hareketlerini gözleyecek, topçu ateşini yönlendirecek, patlayıcılar atacak ve düşmanın moralini bozacaktır. Kara savaşlarının geleceğini, adeta kendi zaman makinesiyle Somme savaşına giderek şahitlik etmiş gibi tahmin eder. Dürbünlü nişan tertibatını ve "neredeyse eşzamanlı mermiler" atılmasını mümkün kılan makineli tüfek mermi yatağını öngörmüştür. Wells'in en bildik öngörüsü, "kara zırhlısı" diye adlandırılan tankı ve bu araç cepheler arasındaki tehlikeli bölgede hareketli ateş gücü sağlıyor, insanları makineli tüfek mermilerinden koruyor ve dikenli telleri parçalıyordu. Makineler aynı zamanda kilometrelerce siper kazmak için kullanılacaktı. Artık kesin olarak odaklanılması gereken bir savaş alanı ya da bu alanı gözetleyen "büyük komutan" olmayacaktı. Bunun yerine, gerilerde bir yerlerde bulunan "merkezî planlayıcı", telefon merkezinden çok geniş cepheli savaş harekâtını yönetecektir. Wells yazarken adeta savaşı koklar ve patlayan bombaların vuruşlarını hisseder gibidir: "Ateş hattının –ki savaş sona ererken atışları muhtemelen bütünüyle susmayacaktır– her iki tarafında sekiz mil ötede insanlar, beklenmedik bir ölümü enselerinde hissederek yaşayacak, yemek yiyecek ve uyuyacaklardır."[8]

İleriye bakmak evrensel bir dürtüdür fakat bu dönemdeki bilim kurgu çokluğu ve pazardaki başarısı, bu kuşağın özellikle hevesli olduğunu gösterir. Amerika'da Edward Bellamy'nin, *farklı düşündüren* başlığına rağmen bir gelecek vizyonu olan *Looking Backward*'u, hızla başarı kazandı. 1888'de yayınlanmasından sonraki iki yıl içinde 213 bin adet sattı ve bir tarihçinin

8 H. G. Wells, *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress Upon Human Life and Thought*, 1901; yeniden basım Londra, 1914, s. 2, 46, 59, 32, 184. Savaşın geleceğine dair diğer bir olağanüstü doğru tahmin için bakınız I. S. Bloch, *The Future of War in Its Technical Economic and Political Relations*, 1897; yeniden basım New York, 1899.

dediği gibi, "edebî ütopyacılık patlamasını" başlattı.[9] Bazı yazarlar için gelecek kâbustu – yıkıcı volkanların, ölümcül hastalıkların, fantastik makinelerle insanları tutsak eden çılgın hükümdarların var olduğu distopyalar.[10] Diğerleri gelecekte, daha az angaryanın, ucuz malların ve temiz, güvenli şehirlerin olduğu daha mutlu ütopyaların beklentisi içindeydiler. Yine bazıları, gelişme ve yozlaşmanın karışımını, tasasız hazların ve baskıcı teknokrasilerin oluşturduğu adacıkları, görüyorlardı.

Fütüristler, herhangi bir ikilem yaşamıyorlardı. Kendilerine özgü, gıcır gıcır yeni sanatsal çalışmalarında her şeyin son modelinin yer aldığı bir bilim-kurgu yaratmışlardı. Marinetti'nin 1909 tarihli "Kuruluş Manifestosu" hareketin doğuşunun işaretiydi. Arkadaşlarıyla tüm gece boyunca coşkuyla çalakalem yazdıktan ve bıkkınlıkla kötümser düşüncelere daldıktan sonra, uyanmakta olan şehrin sesi onları dışarıya çekti. "Cılız sarayların" iskeletinin gıcırtısı, arabaların gürültüsüne boğuldu ve hayatın kapılarını sarsmak üzere harekete geçtiler. Bilinmeyene doğru ilk hamleleri bir hendekte son buldu. Ancak birkaç balıkçı onları yukarı çekmek için bir iskele uydurdular ve arabaları yeniden hızlandığında Marinetti amaçlarını duyurdu: "Tehlike sevgisinin, enerji ve korkusuzluğun şarkısını söylemek istiyoruz." İşte değişime bağlılık. "Yüzyılların en ucunda duruyoruz!.. İmkânsızın gizemli kapılarını parçalamak isterken neden geriye bakalım? Zaman ve uzam dün öldü. Artık mutlakta yaşıyoruz çünkü ebedi ve her yerde olan hızı yarattık."[11] Tam gaz geleceğe akacaklardır – yenilik yaparak, meydan okuyarak ve arada sırada tökezleyerek. 1910 tarihli bir manifestoda bilimsel gelişmeyle kendi gelecek yönelimlerini ilişkilendirirler: "Yoldaşlar, bilimdeki muzaffer gelişmenin, insanlıkta yarattığı kaçınılmaz değişimleri size

9 Kenneth M. Roemer, *The Obsolete Necessity: American Utopian Writings 1888-1900*, Kent, Ohio, 1976, s. 4. 1888-1900 yılları arasında yayınlanmış 160 bu tür çalışmayı inceleyerek, dönem boyunca Amerika'da en yaygın olarak okunan edebiyat türlerinden birinin ütopyacı roman olduğu sonucuna vardı.

10 Mark R. Hillegas, *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*, Carbondale, Illinois, 1967.

11 F. T. Marinetti, "The Founding Manifesto of Futurism", 1909, *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 19-24.

duyurmak isteriz, o değişiklikler ki, geçmiş geleneğin uysal köleleriyle, geleceğimizin aydınlık ışıltısına güvenen biz özgür modernler arasında derin bir yarık oluşturur."[12] Fütüristler, yeni biçimler yaratmak için geleneksel türlerin sınırlarını zorlarlar. Enrico Prampolini insanlar arasında "yeni bir algılama" tanımı yapar: Kromofoni – seslerin renkleri. Carlo Carrà, seslerin ve kokuların resmini haber verir. Luigi Russolo, patlamalı motorların sesinden, gıcırdayan elektrikli tramvaylardan, elektrikli testere bağırtılarından tutun da supap tıkırtısı ve şehir hayatının düzensiz gürültüsüne kadar zıt ritimlerde seslerden oluşacak "gürültüler müziğinin" gerekliliğinden bahsediyordu. Heykeltıraşlar çılgınca şekiller üretiyor ve boş uzamı, tamamen yeni malzemelerden yapılma kompozisyonlarıyla kaynaştırıyorlardı. Fütürist tiyatro, izleyiciyi ele geçirdi ve eylemin içine çekti. Fütürist resim, gündelik hayatın yeni dinamik ve teknolojisini yansıtıyordu. Koşmak, yüzmek, merdivenden inmek gibi fiiller, hareketli cisimlerin ve onların oluşturduğu su ve hava akışının tasvirleri aracılığıyla "fütürize" edildi. Boccioni'nin 1931 tarihli *Dynamism of a Cyclist* çalışmasında adam, bisiklet ve hava iç içe geçerken, soyut hacimler, güç çizgileri, pedal basan bacaklar, ışık ve havanın oluşturduğu anaforlar kullanılıyordu. Ancak bu çalışmalarda fiilî teknoloji kalıpları mevcuttur: zaman makineleri ve savaşa düzdükleri övgülere rağmen, ışın silahları yoktur. Bragaglia'nın çoklu pozlamayla çektiği 1912 tarihli fotoğraf, *The Typist* de bu türdendir ve Boccioni'nin *Train in Motion*'ındaki Fütürist içerik, tek rayda giden süperşarj motorlu tren değil, hareketi göstermek için kullandığı kendi yaratıcı tekniğidir.

Gelecekteki dünyayı en belirgin biçimde resmeden, Fütürist mimar Antonio Sant'Elia olmuştur. 1914 manifestosu var olan *mimariye* ve Mısır sütunları, Gotik kemerler, Rönesans melek motifleri ve Rokoko sarmal süslerinden oluşan "eğlenceli salatalarına" saldırarak başlıyordu.[13] Yeni yapılar, çağdaş materyal-

12 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, "Manifesto of the Futurist Painters", 1910, *a.g.e.*, s. 24-25.

13 Antonio Sant'Elia, "Manifesto of Futurist Architecture", 1914, *a.g.e.*, s. 160-172.

ler kullanmalıydı ayrıca çağdaş yaşamın ihtiyaçlarına ve modern teknoloji estetiğine duyarlı olmalıydı. Mimarlar, ahşap, taş ve tuğla yerine, demir, cam, oluklu mukavva, betonarme ve tekstil liflerini kullanmalıydı. Fütürist ev devasa bir makine, şehir de faal bir tersane gibi olmalıydı. Caddeler artık toprak seviyesinde cansız uzanmamalı, yeraltına dalarak yolcuları taşımalı ve hareketli kaldırımlara bağlanmalıydı. Çatılardan ve yeraltından yararlanılmalı, yaya yolları yer seviyesinden yukarıya taşınmalıydı. Asansörler, tenya gibi binaların iç kısımlarında saklanmamalı, bunun yerine bina cephelerinde ulaşılabilir ve görünür olmalıydı. Sadece dekoratif amaç terk edilmeliydi. "Süslü pervazlar, titizlikle yapılmış sütun başlıkları, kumaş kapı girişleri" yerlerini, yalın veya abartılı renklere boyanmış kalın kütlesel gruplamalara bırakmalıdır. Fütüristlerin amacı ağır ve statik olanın yerine hafif, pratik ve hızlı olanı koymaktır. Mümkün olduğu her yerde, yumuşak beyzi ve eğimli hatlar, katı yatay ve dikeyin yerini alacaktır; mekanik dünyanın "yapay" estetiği, geçmişin "doğal" estetiğinin yerine geçecektir.

Bir çağın özgün düşüncesini belirleyebilmek için, kültür tarihçisi tamamıyla yeni düşüncelerin peşine düşer, tıpkı Sant'Elia'nın manifestosunun son paragrafında olduğu gibi: "Böyle tasarlanmış bir mimariden usule uygun ya da doğrusal bir tarz çıkmaz zira Fütürist mimarinin temel nitelikleri süreksizlik ve geçicilik olacaktır. Şeyler bizden daha kısa ömürlü olacaktır. Her nesil kendi şehrini inşa etmeli dir." Daha önceki yaklaşımlarda eksik olan budur ve muhtemelen Fütürist mimariyi, şiddetle eleştirdiği müzelik parçalara benzememek için sürekli gelişmesi ve kısa ömürlü olması gereken sanata bağlı Fütürist çizgiye getirmek için, Marinetti tarafından eklenmiştir. Carrà'ya göre, Sant'Elia bu ifadeyi tasvip etmese de daha genel Fütürist programa uyum açısından olduğu gibi kalmasına izin verir.[14] Yıkılacak binalar yapmak için ilk resmi taahhüdün altına imzasını koyacak mimarın sürükleneceği sıkıntıyı düşünün.

14 Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford, 1968, s. 190.

Sant'Elia'nın rızası, Fütüristlerin değişim bağımlılığının göstergesidir. Değişimin olağan hale geldiği ve geleceğin hiç olmadığı kadar insanların aktif denetiminde göründüğü bir çağda doğmuşlardır. Her neslin kendi şehrini inşa etmesinin salık verilmesi, birilerinin böyle olabileceğini düşündüğünü gösterir. Sant'Elia'nın kendi şehriyle ilgili tasarı aşamasında çizimleri mevcuttur ancak bu binalar hiçbir zaman inşa edilmemiştir ve kendisi de 1916'da öldürülmüştür. Fütürist mimari programın, her neslin kendisini yeniden inşa edeceği öngörüsü, düşünürleri için, inşa ettikleri herhangi bir şeyden daha hakikidir.

Bu dönemin gelecek felsefesi, Pierre Laplace'ın natüralist determinizmiyle kurulmasından sonraki yüz yıl boyunca oluşturulan determinist düşünce bütünlüğünün kararlılıkla reddedilmesiydi. Akıl ve bilimin yarattığı imkânlara dikkate değer bir hevesin görüldüğü yüzyıl başında, ortaya koyduğu dikkate değer heves gösterisiyle Laplace, evrende maddenin şimdiki halinin geleceği belirlediği düşüncesini öne sürer. "Verili bir anda, doğada fiilen yer alan tüm güçlerden ve dünyayı oluşturan her şeyin konumundan haberdar olan akıl –bahse konu aklın, tüm bu verileri çözümleyebilecek kadar engin olduğunu varsayarak– aynı formül içinde, evrendeki en büyük yapıların da en küçük atomların da hareketini kucaklayacaktır; onun için hiçbir şey belirsiz değildir ve tıpkı geçmiş gibi geleceği de görecektir."[15] 19. yüzyıl boyunca, bilimin başarısı değilse de hedefi bu olmuştur. Bergson, daha film makarası dönmeye başladığında filmin sonunun belirlenmiş olması gibi, geleceği şimdiye doğru sararak zamanı ve özgürlüğü yok saymakla suçlamıştır. Çözümlemek amacıyla, kapalı sistemlerde bir fenomenin yalıtılmasının bütünüyle suni olmadığını teslim eder; zira madde yalıtılabilir birimler oluşturma eğilimindedir, bir ölçüde düzenli yasalara uyan güneş sistemi gibi. Ancak bu sadece bir eğilimdir. Çekim kuvvetleri güneş sistemini evrenin geri kalanına doğru çeker ve sonsuz sayıda yörünge ve yeni yapılanmaların beklediği bir geleceğe sürükler. İnorganik madde-

15 Pierre Laplace, aktarıldığı kaynak Milič Čapek, *Bergson and Modern Physics*, New York, 1971, s. 122.

nin bu tür çözümsel indirgemeciliğe uygunluğunun belirli sınırları vardır ama organik madde için bu sınırlar daha da dardır. Bilim adamları yaşanan zamanı ölçebileceklerini ve ölçülmüş aralıkları kıyaslayarak değişim yasaları ortaya koyacaklarını düşünürler. Ancak, yaşamlarının bir yelpaze gibi açılacağını ve bir bakışta görülebileceğini düşünen insanlar gibi, yanılmaktadırlar. Gerçekte, *Creative Evolution*'un giriş sayfalarında Bergson'un ortaya koyduğu gibi, görünür hale gelmesi zaman içinde çok farklı biçimdedir. "Bir bardak şekerli su hazırlamak istiyorsam, kaç kere denersem deneyeyim, şeker eriyene kadar beklemek zorundayımdır. Bu küçük gerçeğin büyük önemi vardır." Beklemek zorunda olduğum zaman, matematik olarak ölçülebilir aralık ile aynı şey değildir çünkü aralık, ölçümden önce tamamlanmıştır dolayısıyla da benim yaşamakta olduğumdan farklıdır. Yaşadığım zaman "benim sabırsızlığımla örtüşür." Durumun özünü oluşturan ve benim özgürlüğümün teminatı olan bu beklemedir. Onun yokluğunda gelecek zaten bilinen bir şeyin görünür hale gelmesidir ve bu bizi determinizme hapseder. Bilim yasalar keşfetmenin ve geleceği öngörmenin arayışındadır fakat insan deneyimi, olayların zamanda oluşturduğu bir bilinmezler zinciridir.

Sorunu, kışkırtıcı "The Elimination of Time" (Zamanın Yok Edilmesi)[16] başlıklı bölümde ele alan Fransız fizikçi Emile Meyerson da Bergson'un belirsizliğin önemine yaptığı vurguyu paylaşır. Meyerson, modern bilimi, bir denklemdeki "*eşittir*" sembolü ile neden ve sonucu eşitleyerek zamanı yok etmekle suçlar. Bu işlem madde ve enerjinin sakınımı yasasına –yani herhangi bir görüngüde, hiçbir şey yoktan var olmaz hiçbir şey de yok olmaz– ayrıca, çevrilebilirlik önermesine –yani, nedensel bir eylemde, "integral etkisi bütün nedeni ya da eşdeğerini yeniden üretebilir"– bağlıdır. Yaşlanmak ve yanma gibi doğal fenomenler geri çevrilemezdir fakat "kimyasal denklemler, şeylerin zamanda belirlenmesi eğiliminin ifadesidir; denilebilir ki zamanı 'yok etmenin' ifadesidir." Eğer bilim her şeyi, önce ola-

16 Emile Meyerson, *Identity and Reality*, 1908; yeniden basım New York, 1962, s. 215-231.

nı ve sonucunu, bir denklemle ifade etmeyi başarsa, hiçbir şey değişmeyecektir ve bilim zamandan arınacak, gelecek bir sürpriz umudu olmak yerine zorunlu sonuç haline gelecektir. Bu, "geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirine karıştırılmasıdır – sonsuza dek sabit bir evren." Her şeyin bir denklemde bütün olarak belirlenmesinin mümkün olmadığını ancak bunun bir hedef olduğunu kabul ediyordu. Modern bilim zamanı tümüyle yok edememişti fakat çaba göstermekten vazgeçemezdi.

Fransız felsefeci Jean Guyau, aktif gelecek duygusunun lehine bir görüş öne sürerken, zaman duygumuzu da buradan türetiyordu. Guyau bu yaklaşımı için Kant'ın, zaman duygumuzun tüm deneyimleri mümkün kılan algının *a priori* bir biçimi olduğu kuramını tersine çevirdi. Bunun yerine Guyau, zaman duygusunu eylem ve deneyimin gelecek odaklılığına dayandırıyordu. 1890 tarihli *The Genesis of Idea of Time*'da Guyau, zaman düşüncemizin, evrimin ve bireyin psikolojik gelişiminin bir sonucu olduğunu savunuyordu. Çocuk açlığı deneyimler ve mamaya uzanır; gelecek düşüncemizdeki tohum budur. Bedensel gereksinimler arzu oluşturur ve eski tatminlere dair hafıza, gelecek tatmin imkânları mefhumunu oluşturur. Böylelikle, uzamsal ve zamansal anlamda önünde olana odaklanan birey, arzusunu kasıtlı eylem ile gidermeye hazırlanır. Sonuç olarak gelecek düşüncesinin ve genelde zaman duygumuzun kaynağı arzu ve eylemdir. Bu, aktif tarzda bir gelecek felsefesidir: "Gelecek bize doğru gelmez ancak biz o doğrultuya hareket ederiz."[17]

Guyau ve Bergson, geleceğe dönük aktif ve pasif tarzların canlı imgelerini bırakmışlardır – mamaya uzanmak, şekerin erimesini beklemek gibi. Ancak her ikisi de geleceği, iki tarzın bileşimi olarak görür. Guyau, değişimin gözlenmesini sağlayacak olanın, devamlılığın dayanağı, "pasif zaman tarzı" olduğunda ısrarlıdır. Bu, sadece geleceğe pasif bir yönelim değildir; tüm zaman deneyiminin, pasiflik ve aktifliğin, kalıcılığın ve değişimin tümleyeni olduğunu ileri sürer. Bergson'un sabırsızlığı, çıkış çizgisindeki bir koşucu gibi, aktifliğin kıyısındadır. Bergson gelecek deneyimini aktif ve pasif tarzların bir karışımı ola-

17 Jean Guyau, *La Genèse de L'idée de temps*, Paris, 1890, s. 44.

rak anlamaktadır fakat vurgu özgürlük ve eylem arasındaki bağıntıdadır: "Kişiliğimizin kendisini tümüyle bir noktada hatta geleceğe yüklendiği ve sürekli içine sızmaya çalıştığı keskin bir kenarda yoğunlaştırdığını"[18] hissettiğimiz oranda kendimizi daha özgür hissederiz. Her ikisinin de paylaştığı temel düşünce, açık geleceğin özgürlüğün kaynağı olduğudur ve Meyerson'la birlikte onu natüralist determinizme ve modern bilimin yaygın olarak kullandığı eşittir işaretine karşı savunmuşlardır.

Gelecekteki değişime dair ütopik yazı ve tahminlerine rağmen, 19. yüzyıl sosyal ve siyasal düşünürleri, böylesi bir gelecek deneyiminin sosyal ya da tarihsel temellerini araştırmadılar. 19. yüzyıl devrimci hareketleri, bugünü yıkmayı gerekçelendirmek için daha iyi bir dünya vaadine tutundular; en büyük sorun insanların nasıl harekete geçirileceğiydi. Onlarca yıl boyunca, hareketin sıradan mensupları eylemsizlikte ruhsuzlaşırken, sosyalist liderler taktikler uğruna kavga ettiler. 20. yüzyılın başlarında, kapitalizmin kötülüklerinin çözümlenmesinin, sosyalizmin kazandıracaklarının hesaplanmasının, devrimin doğruluğu ve kaçınılmazlığı gibi sihirli sözlerin, statüko taşını yerinden oynatmalarını sağlamayacağı açıkça anlaşılmıştı. Romanovlardan kurtulmak, Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı açlık, ölüm ve genel çılgınlıkla mümkün olmuştu ve tüm bu karmaşa olmaksızın, devrimci hareketin eski rejimin istikrarını sarsması mümkün olmazdı. Sosyalist devrimciler, sosyalizmin zaferine dayalı Marxçı gelecek yaklaşımını benimsediler. Bir gelecek vizyonları vardı; ancak kuramları yoktu, içeriğinden bağımsız motive edici gücünün çözümlenmesi açıkça yapılmamıştı. Savaştan önce böylesi bir çözümlemeyi sadece tek bir radikal düşünür yaptı. İşçi sınıfının eylemsizliği karşısında Fransız sendikalist Georges Sorel, "eylem için eylem" taktiğini geliştirdi ki bu taktik, canlandırıcı bir gelecek vizyonunun yaratılmasına ve geleceğe yönelen dinamik bir hareketlenmeye dayanıyordu.

Sosyal psikolojinin öncülerinden biri olarak Sorel siyasal eylemi bir tiyatro gibi görüyor, işçilerde derin ve sonsuz bir devrim izlenimi yaratacak bir aciliyet duygusu, doruk noktasına

18 Henri Bergson, *Creative Evolution*, 1907; yeniden basım New York, 1944, s. 220.

yönelen bir hareket oluşturmanın zorunluluğuna inanıyordu. Bergson'un kuramındaki, sezgisel bilginin çözümsel bilgiden daha üstün olduğu görüşünden yararlanarak, genel grev oyununda işçilerin sosyalizmi bütün olarak sezebileceği bir plan üzerinde çalıştı. Onları eyleme çekmek için liderlerin yapması gereken şey, onların umutlarını bünyesinde barındıran, mit formunda bir gelecek beklentisi yaratmaktı. Sorel meseleyi şöyle kuramlaştırıyordu: "Şimdiyi terk etmeden, geleceğe dair akıl yürütmeden... eyleme geçemeyiz. Deneyimler göstermiştir ki, *zamanı saptanmamış bir gelecek* çerçevesi çizmek, belirli bir biçimde yapılırsa, çok etkili olabilir."[19] İşçileri kitlesel olarak harekete geçirebilmek için gelecek çerçevesi çizme düşüncesi, Ortodoks Marksizme aykırıdır. Marx için geleceği şekillendiren işçilerdir: Eylem, şimdi ile mücadelenin oluşturduğu sınıf bilincinden kaynaklanır; Sorel'e göre ise işçilerin bir gelecek miti ile ayartılmasından. Sorel'in yaptığı tadilat, siyasette gelecekten aktif yararlanmanın ifadesi olarak, yalnız ama benzersizdir. Hiçbir şey kaçınılmaz değildir: Her şey herkes içindir ve etkili siyasal eylem, hareketin bütünlüğü açısından maliyeti ne olursa olsun, canlı bir gelecek duygusu gerektirir.

∞

Yeni teknolojinin, bilim-kurgunun, Fütürist sanatın ve devrimci siyasetin geleceğe bakışı, yırtıcı bir hayvanın avına bakışı gibiydi. Çağ, plancıların ve iş bitiricilerin çağıdır: Carnegielerin ve Rockefellerlerin, anarşist teröristlerin ve Bolşevik devrimcilerin, Alman donanmasının ve Rus ordusunun görkemli yarınının çağı. Ancak geleceğe doğru tüm bu aktif hareketlenmeye karşın, düşüncelerini yozlaşma kavramı üzerinde şekillendiren bazı kişiler, pasifliğin ve kaderciliğin sesi oldular. Sözcüleri, şehir hayatı kalitesindeki yozlaşma, sağlığın bozulması, Batı uygarlığının çöküşü, gezegende yaşamın yok olması ve son olarak da evrende enerjinin tükenmesi yönünde öngörülerde bulundular.

19 George Sorel, *Reflections on Violence*, 1906; yeniden basım New York, 1961, s. 124-125.

Felaketin yakınlığı konusunda anlamlı farklılıklar olsa da, hepsinin birleştiği tek bir ürkütücü bakıştı. Her ne kadar geçmişten türeseler de, korkunç bir geleceğe doğru itiliyorlardı.

Fizikte kötü haber William Thomson Kelvin'in 1852 tarihli "On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy" metni ile geldi. İkinci termodinamik yasasına göre –entropi (rastlantısallık ya da düzensizlik) arttıkça dünyadaki kullanılabilir enerji miktarı düşer– dünyanın ısı kaybından yok olacağı öngörüsünde bulunuyordu. "Bitimli bir geçmiş zaman süreci içinde dünya ve bitimli bir gelecek zaman süreci içinde dünya, şu anda kurulu olduğu haliyle insanlara ev sahipliği yapmaya uygun olmamıştır/olmayacaktır. Meğerki şu anda maddi dünyada sürdürülen bildik işlemlerin tabi olduğu yasalara göre imkânsız olan bazı işlemler ifa edilmiş/edilecek olsun."[20] 1890'larda radyoaktivitenin keşfi, Kelvin'i dünyanın yaşı ile ilgili öngörülerini gözden geçirmeye itmiştir fakat gelecekle ilgili ikinci termodinamik yasasının çıkarımları baki kalmıştır. Uzak bir geleceğe kadar dünya, insanlığa ev sahipliği yapmaya uygun olan vasıflarını yitirmeyecek olsa da bu öngörü, bir dizi kuruntulu biyolojik, sosyal ve tarihsel çağdaş yozlaşma kuramlarının merkezi haline gelmiştir: Diyabet, tüberküloz, frengi ve alkolün birikimiyle türün kanı giderek kirlenmektedir; eski günlerin içten organik toplulukları, bozularak mekanik topluluklara ve suç, cinayet ve deliliğin kol gezdiği insanlık dışı büyük şehirlere dönüşmektedir; medeniyet manevi bir çöküşe doğru gitmektedir. Brooks Adams 1895 tarihli *Law of Civilization and Decay* çalışmasında yaptığı tahminle, yozlaşmayı, gelmekte olan sermaye egemenliğine bağlar. Oswald Spengler, 1918 tarihli çalışması *The Decline of the West*'te, modern çağdaki ruhsal bunalımın kaydını çıkarır.

---

20 William Thomson, "On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy", *Philosophical Magazine*, 4, 1852, s. 304, aktarıldığı kaynak Stephen G. Brush, "Science and Culture in the Nineteenth Century Termodynamics and History", *The Graduate Journal*, Bahar 1967, s. 494. Aynı zamanda bkz. Jerome Buckley, "The Idea of Decadence", *Triumph of Time*, Cambridge, 1966, s. 67. Thomson bu formülasyonu kırk yıl sonra tekrarlamıştır, "On the Dissipation of Energy", *Fortnightly Review*, 1892, s. 313-321.

Spengler'in çalışması, kültürlerin yaşam ve ölümlerinin tarihsel geçididir. Her biri, birleştirici bir ilke ya da "kader düşüncesi" çerçevesinde yorumlanır. Dolayısıyla klasik dünya Öklidcidir (Euclid) – uzamsal olarak genişlemiş, zaman dışı, polis merkezli, görsel olarak anıtsal mimariyle simgelenen. Modern çağı simgeleyen ise Faustçu ruhun kararsız mücadelesidir ve bu çağ, doğası gereği zamansaldır. Mekanik saatin icadı ile başlar ve daha sonra bireye eşlik ederek ona zamansal varlığını sürekli olarak hatırlatan cep saatinin üretimine varır. Spengler'in mesajı, modern dünyada gelecek duygusunun önemine vurgu yapan bir drama oluşturur. Klasik dünya "şimdiye teslimiyetle" boyun eğerken, modern dünya "gelecek için yılmaz bir irade" ortaya koyar. Batı kültürü, çok çalışmayı "zamanın ve geleceğin onaylanması" olarak göklere çıkarır ve anlamı gelecekte şekillenmiş olduğundan, Spengler'in çizdiği kötümser tabloya karşı özellikle duyarlıdır.

Modern çağ, siyasal demokrasiye bağlı olarak paranın egemenliğinin sonuçlarından mağdurdur fakat bu bağlılık, Sezarizmin gelişine zıtlık oluşturmaz. Batı kültürü, aklın tiranlığı ve bilim kültünün hâkimiyeti altındadır ama Gauss ve Helmholtz'dan beri bir deha çıkaramamıştır. Fizikte yaşanan, "düzenleyen, toplayan ve sonuca ulaştıran parlak koleksiyoncuların giderek azalmasıdır (*diminuendo*)." Spengler, izlenimcilerden sonra ressam, Wagner'den sonra müzisyen görmez. Uyarılarının ana nedeni doğanın kendisinden kaynaklıdır. 1850'lerde entropi yasasının, 1890'larda atomik bölünmenin bulunması, dünyamızdaki yaşamsal enerjiye bir zaman sınırı getirmiştir. İnorganik maddelerin, daha önce sadece organik maddeler için düşünülen bozulabilirlikten muaf olmadığı ortaya çıkar ve bu durum onu istikrarlı bir iniş dönemine yöneltmiştir. "*Götterdämerung* miti* dünyanın eski, dinsiz hali için ne ifade ediyorsa, bugün Entropi kuramı da onu ifade eder – *dünyanın sonu, içsel zorunlu evrimin tamamlanmasıdır.*"[21]

(*) İskandinav mitolojisine göre dünyanın sonunu getiren tanrılar savaşı – ç.n.

21 Oswald Spengler, *The Decline of the West,* 1918; yeniden basım New York, 1929, I, s. 129, 134, 137, 423-424.

Bu kitabın Almanya'da askerî çöküş sonrasına denk gelen yayınlanma zamanlaması, etkisinin nedenini de büyük ölçüde açıklar. Savaş, Batı uygarlığının yıprandığını gösterir gibidir ve kitap, o dönemde çoğu kişinin yaşadığı güçsüzlük ve pasiflik duygusunu yakalar. Düşünce ile duygu dinamikleri karşı uçlarda kümelenir. Enerji çağında, birçok insan gelecek olana büyük bir umutla bakarken, diğer bir grup korkuyor ve çaresiz hissediyordu. Geleceğin denetimleri altında olduğunu düşünenler olduğu gibi, felaket hazırlığı yapan Spengler gibiler ve Thomas Mann'ın *The Magic Mountain*'ında, 1907'den 1914'e kadar ölümü bekleyen karakterler de vardı.

Mann 1912 yılında, İsviçre Alpleri'ndeki sanatoryumda verem tedavisi gören karısını ziyaret etti. Soğuk algınlığı nedeniyle doktorlar onun da kalmasını tavsiye ettiler ancak o ayrıldı ve bu deneyimi konusunda yazmaya başladığı hikâye, on iki yıl sonra tamamlanabilecek olan dev bir romana dönüştü. *The Magic Mountain*, kuzeni Joachim'i bir verem sanatoryumunda ziyaret eden Hans Castorp hakkındadır. Orada üç hafta kalmayı planlamıştır fakat bu süre yedi yıla uzar. Mann bizi, baştan çıkarıcı tek düzeliği ile Hans'ı da içine çeken topluluğa doğru sürükler. Alpler'de, gökyüzünün oluşturduğu sade fonda hastalar dolaşırken, havadaki sessizlik öksürüklerle bölünür. Koridorlar boyunca Hans'ı izlerken, zamanın doğası, geçmiş ve şimdi meseleleri de dahil binlerce konuda yapılan konuşmaları gizlice dinleriz. Dolayısıyla roman bu kitabın ilk üç bölümünde ele alınan düşünceleri yineler ve ateş ölçmek, çorba yudumlamak gibi gündelik faaliyetleri yaparken çaresizce hastalıklarının ilerlemesini bekleyen hastalara, pasif tarzda bir gelecek vizyonu sunar.

Hem *The Decline of the West* hem de *The Magic Mountain*, savaştan önce tasarlanmış, savaş boyunca geliştirilmiş ve sonrasında yayınlanmıştı. Bu dönemi kat etmişler ve ne ifade ettiğini saptamanın peşine düşmüşlerdi. Spengler'in kültürel kötümserliğe bulanmış nitelemeleri, Faustçu ruhun alacakaranlığı gibidir. Mann, Avrupa diplomatik topluluğunu Berghof kurgusal topluluğunda ustalıkla yeniden inşa eder: Parlamaya hazır, asabi, sürekli ateşi ölçülen, ardı ardına sorunlarla mücadele eden,

hastaların ulusal aidiyetlerine göre ayrı masalarda yemek yediği. Ayrıca savaşa gitmekte olan bir çağa geriye dönüp bakarken tahmin edebileceğimiz gibi, gelecek olanın beklentisi içinde resmedilmişlerdir. Savaş patlak verene kadar yaşanan çağın "savaş öncesi" olduğunu zihninin bir kenarında tutmak çağdaş tarihçiler için nasıl zorsa, Mann ve Spengler için de, çalışmalarını bitirdikleri "savaş sonrası" dönemde başka türlü düşünmek imkânsızdı.

Mann'ın yazdığı metin okuyucu için beklenmedik biçimde gelişse de, karakterlerin beklentileri çoğunlukla aynı tarzda, egemen olan pasif gelecek beklentisi tarzındaydı. Berghof'daki hastaların rahat koltuklarında kıvrılıp oturarak hastalıklarının ataklarını bekledikleri gibi, birkaç yıl sonra, cephedeki askerler siperlerinde kıvrılarak topçu ateşinin patlamasını bekliyorlardı. Hans kendi elinin röntgen filmini gördüğünde, sonsuz bekleyişin gelecek olduğu karamsar vizyonuna sahipti. Hayatında ilk defa öleceğini düşünmüştü ve önünde kalan zamanda yapacağı, "ölçmek, yemek, yatmak, beklemek ve çay içmekti."[22] Mann, beklemek aslında geçen zamanı hızlandırır, diye açıklıyordu: Yediği çok miktarda yiyeceğin besin değeri bağırsaklarında sindirilmeyen obur bir adam gibi, çok büyük parçalar halinde tüketiyordu. Sindirilmeyen yiyeceğin adamı daha güçlü yapmaması gibi, beklenerek harcanan zaman da daha akıllı yapmıyordu. Hastalar sadece bekliyor ve yaşlanıyorlardı. Bazıları öldü, bazıları iyileşti; fakat sonuç bir çözüm getirmedi. Savaşın gürlemesi Hans'ı dağdan söküp attı fakat cepheye doğru gözden kayboldu; daha önce öksürük ve ölümlerin arasında kaybolurken, şimdi bombardıman ve öldürmenin arasında yolunu kaybediyordu. Avrupa, onca yıl beklemenin ardından nihayet ölümde boğuluyordu.

Roman, Spengler'in tarihi gibi, çağın düşüncesine egemen olan aktif gelecek tarzına tezat oluşturuyor ve onu daha belirgin hale getiriyordu. Ancak çağın tüm umut dolu etkinliğine ve atak, ileriye dönük düşüncesine rağmen, pasiflik ve ihtiyat da

22 Thomas Mann, *The Magic Mountain*, 1924; yeniden basım New York, 1966, s. 219.

eksik değildi. Düşüncenin ve deneyimin diyalektiği bir çelişkiler karışımı ortaya koyuyordu. Telefon ve üretim bandı, hem aktif hem de pasif gelecek tarzını vurguluyordu. Henry Adams'ı coşkuya sevk eden dinamo, tarihsel bağlarını da koparacaktı. Wells'in Zaman Yolcusu yeni teknolojinin yardımıyla kendinden emin, ileriye yelken açıyordu fakat cansız ve yozlaşmış bir dünya buldu. Bu çelişkiler arasında basit sentezler yok ancak söylemin terimlerini saptayabilir ve insanların ne düşündüğü, neden faaliyete geçtiği ile ilgili bir sezgiye sahip olabiliriz. Bu kuşağın güçlü, kendine güvenli bir gelecek duygusu vardı ve bunu dengeleyen her şeyin çok hızlı aktığından duyulan kaygıydı. *Titanic* her ikisini de temsil ediyordu. Hans'ın Berghof'a gelmeden önce mühendislik okumuş olması ve orada geçirdiği ilk aylarda *Ocean Steamships* (*Okyanus Buharlı Gemileri*) adlı bir kitap okuyor olması çok isabetlidir. Hastalardan biri olan Settembrini, hastaların yaşamıyla bir okyanus gemisinin yolculuğunu kıyaslar ve Mann'ın bunu sembolik amaçlı kullandığı düşünülürse, bu yorum savaş öncesi Avrupa'ya da uygulanabilir. Rahatlık, lüks, baştan çıkarıcı kısmetin yarattığı kibir ve yabanıl öğelerin denetim altına alınması, insan ruhunun başarısı; "kaos karşısında uygarlığın zaferi" idi fakat kıskanç tanrılar hızlı bir intikam alabilir ve lüks gemiyi felakete sürükleyebilirdi. Hans'a şunu soruyordu: Aklı arzulara feda edecekleri içine çekip fırıldak gibi döndürecek olan, "Cehennemin dış halkası, kasırgadan korkmuyor musun?" Settembrini, Hans ile ilgili imalı bir imgeyle savlarını sonlandırıyordu; küçük bir kayık gibi, "fırtınada çırpınıyor, tepetaklak sulara gömülüyordu"[23] (*Titanic* durgun bir denizde batmıştı ama batarken geminin kıç tarafı göğe doğru dikilmişti). Çağa dair kuşku ve tereddütler mevcuttu; fakat onu asıl niteleyen, uyarı mesajlarını yok sayan ve ileriye atılmak üzere köküne kadar gaza basan kibirdi.

23 *A.g.e.*, s. 356-357.

5

Hız

1897 yılında Almanya, bir *Weltpolitik* projesi benimsedi ve denizlerdeki Britanya denetimine meydan okumak üzere bir muharip donanma oluşturmaya başladı. Aynı yıl içinde Alman buharlı yolcu gemisi *Kaiser Wilhelm der Grosse*, Atlantik'i en hızlı geçen gemi olarak Britanya'dan Cunard Line'ın elinde bulunan Mavi Kurdele'yi ele geçirdi. 1903 yılında, ulusal saygınlığı tehlikede olan Britanya yönetimi, 25 deniz miline çıkarak Almanların rekorunu kırma kapasitesine sahip bir geminin inşa edilmesine destek verdi. Cunard tersanelerinde üretilerek, Mavi Kurdele'yi 1907'de geri alan *Lusitania*, rekorunu yirmi iki yıl muhafaza etti.[1] *Titanic*'i tasarlayan White Star Line, hızda ve lükste rakiplerini geride bırakmayı ummuştu. Geminin batması üzerine Britanya'nın yaptığı soruşturmada bazı uzman denizcilerin doğruladığı gibi, zaman çizelgesine uymak için birçok kaptan sis ve buzların arasında tedbirsizce hız yapmak zorunda kalıyordu.[2] Kazazedelerden bir tanesi halkın her yıl daha fazla hız istediğini ve daha yavaş seyreden taşıtlarla seyahat etmeyi reddettikleri yönünde görüş bildiriyordu.[3] Chicago'da

1 Robert Ensor, *England 1890-1914*, Oxford, 1936, s. 278-279, 505.

2 Geoffrey Marcus, *The Maiden Voyage*, New York, 1969, s. 289-291.

3 Lawrence Beesley, *The Loss of the SS. Titanic*, New York, 1912, s. 237.

bir piskopos, hem denizde hem de karada aşırı hız için "çılgınca arzuyu" suçluyordu. Diğer bir eleştirmen "sürat çılgınlığını ve kaza kayıtlarını" değerlendiriyordu.[4] George Bernard Shaw, *Londra Daily News and Letter*'a yazdığı bir mektupta, buzul tarlasına bilerek tam gaz daldığı için *Titanic*'in kaptanını eleştiriyordu. Joseph Conrad, *English Review*'a yazdığı öfkeli makalede, gelecekte buharlı gemilerin kırk deniz mili hıza ulaşmasıyla ve her hava koşulunda okyanusu yarıp geçmeleri durumunda daha fazla sorun yaşanacağı tahmininde bulunuyordu.

Büyük transatlantiklerin kibri ve insan yaşamı pahasına hız rekoru peşinde koşulması, esrarengiz bir önsezi romanı olan 1898 tarihli *Futility*'nin konusuydu. Modernliğin sembolü olan ve "uygarlığın ortaya koyduğu tüm bilimsel, profesyonel ve ticari" bilgiyi bünyesinde barındıran, yüzen en büyük geminin hikâyesiydi. Tasarımcıları, çarpışma anında bölümlerin otomatik olarak nasıl kapatılacağını bulmuştu ve "pratik olarak batması imkânsız" diye reklamı yapılıyordu; ayrıca yasanın izin verdiği en az sayıda cankurtaran sandalını taşıyordu. Sahipleri, her hava koşulunda azami süratte gidebildiğini duyurdular. Denize açıldığı ilk gece, başka bir gemiyi ikiye biçti ve gözlemcilerden biri, "hız uğruna can ve malı yok eden bu düşüncesizliği"[5] sona erdirmek umuduyla, tüm bildiklerini rapor etmekte direndi. Geminin adı *Titan*'dı.

Kapsamlı bir teknolojik devrimin mümkün kıldığı hızın en trajik sonucu *Titanic*'in batmasıydı; fakat bu devrim insanların işe ne hızda gittiğini ve oraya vardıklarında ne hızda çalıştıklarını, birbirleriyle nasıl buluştuklarını ve birlikte neler yaptıklarını, nasıl dans ettiklerini ve yürüdüklerini hatta bazılarına göre, nasıl düşündüklerini etkiledi. Hayatın akışının büyük ölçüde hızlandığına şüphe yoktu fakat hızın anlamı ve değeri etrafında keskin bir tartışma vardı.

---

4 Eleştirilerin yer aldığı kaynak; Richard O'Connor, *Down to Eternity*, New York, 1956, s. 186-190.

5 Morgan Robertson, *Futility*, New York, 1898, s. 1, 3, 4, 29.

Alman tarihçi Karl Lamprecht, 19. yüzyılın son döneminde cep saatlerinin üretiminde ve ithalinde büyük bir artış olduğunu gözlemliyordu (52 milyonluk Alman nüfusu için 12 milyonluk saat ithalatı olduğunu tahmin ediyordu). Aynı zamanda insanlar kısa zaman aralıklarına daha fazla önem verir olmuştu – "beş dakikalık görüşmeler, bir dakikalık telefon konuşmaları, bisiklet üzerinde beş saniyelik karşılaşmalar."[6] Saatlerin bolluğu, bu dönemde özellikle kentlerdeki abartılı dakiklik anlayışının sonucu olduğu kadar nedeniydi de. Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life" (1900) metninde, "cep saatlerinin evrensel olarak yayılmasının" etkilerinden söz ederken, modern hayatı hızlandırdığı ve hem iş alışverişlerinde hem de insan ilişkilerinde, dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik aşıladığı yorumunu yapıyordu.[7]

Bisiklete binmek yürüyerek gitmekten dört kat daha hızlıydı ve böylesine yüksek bir hızda rüzgâra karşı gitmenin yol açacağı "bicycle face" ile ilgili uyarılar dağıtılıyordu.[8] Tasarımından dolayı bisiklet kullanımı zordu; ancak 1886'dan sonra, tekerleklerin eşit ölçülere getirilmesiyle bir ölçüde ve 1890'da şişirilmiş lastiklerle birlikte iyice kolaylaştı. Amerika'da Sylvester Baxter, bisikletin "genç insanların algısal yeteneklerini hızlandırdığı ve onları daha dikkatli hale getirdiği" gözlemini yapıyordu.[9] Fransız bir eleştirmen, bisiklet sürmenin heyecanını, çevreye hâkimiyet duygusunun pekiştirdiği hareket kaynaklı saf zevke bağlıyordu.[10] Popüler Fransız yazar Paul Adam, "zamanı ve uzamı fethetmek" isteyen bir nesil için "hız kültü" yarattığını yazıyordu.[11]

---

6 Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin, 1912, I, s. 171.

7 Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 1900, *The Sociology of Georg Simmel*, yayına hazırlayan ve çev. Kurt H. Woolf, New York, 1950, s. 409-424.

8 Joseph B. Bishop, "Social and Economic Influence of the Bicycle", *The Forum*, Ağustos 1896, s. 689.

9 Sylvester Baxter, "Economic and Social Influences of the Bicycle", *The Arena*, Ekim 1892, s. 583.

10 Ch. Du Pasquier, "Le Plaisir d'aller à bicyclette", *Revue scientifique*, ser. 4, cilt 6, Paris, 1896, s. 145.

11 Paul Adam, *La Morale des sports*, Paris, 1907, s. 449-450.

İnsan duyarlılıkları ve toplumsal ilişkilere etkisi, Maurice Leblanc'ın, bisiklet üzerine 1898 tarihli *Voici des ailes!* romanında, etkili bir biçimde değerlendiriliyordu. Kitabın kapağındaki resimde düğmelenmemiş gömleği kemerinin üzerinde yığıldığı için göğüsleri açık, saçları rüzgârda dalgalanan, el bileklerinde bağcıklar uçuşan ve kanatlı bir bisiklette pedal basan kadın, kitaptaki iki evli çiftin bir bisiklet turu sırasında yaşadıkları cinsel, sosyal ve uzamsal özgürleşmeyi simgeliyor (Resim 3). İlk günkü turun sonunda Pascal, arkadaşı Guillaume'ye, hiçbir şey bisikletin canlandırıcı uğultusu kadar hız duygusunu tahrik edemez, diyordu. Yol boyunca çiftler, yeni bir hareket ritmi hissederken ve çevrelerindeki dünyaya sızma duygusunun benzersizliğini yaşarken, çevrede yeni olan her şeye karşı duyuları açılıyordu. Fransa kırlarında değil, sanki bir rüyada dolaşıyorlarmış gibi yeni bir zamanı deneyimliyorlardı. Birbirlerine ilk adlarıyla hitap etmeye başlayınca, aralarındaki sosyal kısıtlamalar zayıfladı. Pascal'ın karısının, bluzunun düğmelerini çözerek boynunu ve omuzlarını bir çeşmede yıkaması, giyim ve cinsellik konusunda özgürleşmenin başlangıcı oldu. Ertesi gün her iki kadın da korsesizdi. Daha sonra bluzlarını tamamen çıkararak göğüsleri açık bisiklet sürmeye başladılar ve sonuç olarak çiftlerin eşlerini değiştirmeleri ile evlilik bağları kopunca turdan farklı eşlerle döndüler.

Pascal, bisikletin mümkün kıldığı deneyim boyutlarını değerlendiriyordu. Buhar gücü ve elektrik insanlığa hizmet ediyordu fakat bisiklet, ona daha hızlı iki bacak vererek vücudunu değiştiriyordu. "Bu insan ve at gibi iki ayrı şey değil. Bir insan ve makine yok. Daha hızlı bir insan var." Yan yana bisiklet sürerlerken nihayet Guillaume'nin karısına aşkını ilan ediyor ve "kanatlarımız var" diye bağırıyordu – önceki şehir hayatlarının dar uzamsal çerçevesinden, yanlış evliliklerinin kısıtlayıcı sosyal çevresinden, korse ve dar giysilerin fiziksel cenderesinden ve cinsel ahlaklarının duygusal sınırlamalarından kaçmak için.[12]

1890'larda hayalleri araba ele geçirmişti ve 20. yüzyılın ilk yıllarında da en önemli ulaşım aracı haline geldi. Fransa'da

12 Maurice Leblanc, *Voici des ailes!*, Paris, 1898, s. 19, 65, 77, 108, 145, 147.

Resim 3. Maurice Leblanc, *Voici des ailes!* (1898) kitabının kapağı.

1900 yılında 3 bin, 1913 yılında 100 bin araba vardı. 1896-1900 yılları arasında en az on "otomobilcilik" dergisi çıkıyordu ve bun arın hepsi, 1906 yılında saatte 200 kilometreyi aşacak olan hız rekorlarını dikkatle takip ediyordu. Fransız yazar Octave Mirbeau, otomobilin etkilerini değerlendirirken, çalışma alanının –modern insanın zihni– hareketleri kadar yüksek bir hızda metaforlarını sıralıyordu. Otomobilin etkisiyle "sonsuz bir yarış pistine" dönmüştü. "Düşünceleri, duyguları ve aşkları bir girdaba kapılmış gibiydi. Hayat her yerde bir süvari taarruzu gibi çılgınca üzerine çullanıyordu ve sinematografik anlamda, yol kenarındaki ağaçlar ve siluetler gibi aniden kayboluyordu. İnsanın çevresindeki her şey, kendisiyle uyumsuz bir devinimle zıplıyor, dans ediyor, koşuşturuyordu."[13]

İngiltere'de, 1878 tarihli Karayolları ve Lokomotifler Yasası, kamuya ait yollarda önceliğin yayalarda olduğunu ve bu yolları kullanan araçların saatte 4 milden hızlı gidemeyeceği kuralını koydu. Kamu yollarını daha hızlı "hafif lokomotiflere" açan 1896 tarihli diğer bir yasa ile önceki yasa geçersiz hale geldi fakat artan kazalarla tepkiler de başladı. 1903'te *Daily Telegraph*'ın yeni bir hız sınırı için yaptığı kampanyayı, C. S. Rolls şöyle protesto ediyordu: "Kalıtımsal içgüdülerimiz nedeniyle yolda attan daha hızlı giden bir şey görmek bizi şaşkına çeviriyor ancak duyularımızın eğitimiyle, hızın kendisinin değil duramamanın tehlikeli olduğu gerçeğini göreceğiz."[14] Bu yuvarlak konuşmalar Parlamento'yu etkilemedi ve 1904 yılında kamusal anayo arda hız saatte 20 mille, yerel yönetimlerin isteği durumunda saatte 10 mille sınırlandırıldı. Sonraki yıl boyunca dikkatsiz araç sürmekten 1.500 kişi cezalandırıldı. 1892-1896 döneminde Londra'da trafik kazalarında ölü-yaralı sayısı 769 iken, 1907-1911 döneminde bu rakam 1.692'ye yükseldi.[15] 1914 Nisanı'nda, ünlü gazete patronu Lord Northcliff'in oğ-

13 Octave Mirbeau, "La 628-E8", Paris, 1908, s. 6-7, aktarıldığı kaynak *Pär Bergman*, "Modernolatria" ve "Simultaneità", Uppsala, İsveç, 1962, s. 17.

14 Değinildiği kaynak; William Plowden, *The Motor Car and Politics 1896-1970*, Londra, 1971, s. 47.

15 *The Times*, Londra, 14 Nisan 1914, s. 6.

lu Hildebrand Harmsworth'un şoför tarafından kullanılan arabası bir çocuğu öldürünce kamuoyunda büyük bir öfke oluştu. Araba yolculuğunun sıkıntıları ve verdiği rahatsızlıklar azımsanmayacak kadar çoktu. Yayalar ve bisiklet sürücüleri, arabaların arkasından kalkan toz bulutunun içinde kayboluyorlardı ve bu toz bulutu marul üreticilerinin ürünlerini de yok ediyordu. Yolun kendisi zaten toz olduğu için vergi mükelleflerinden şikâyetler yükseliyordu. *The Condition of England* (1919) kitabında C. F. G. Masterman, "tüm kırsal bölgeler boyunca yarışan, çarpışan ve yırtınan" otomobillerle ilgili protestosunu dillendiriyordu.

Hiçbir şey, motorları çalıştıran ve çok çeşitli faaliyetleri hızlandıran kablonun içinden akıp giden elektrik kadar hızlı değildir. İlk elektrikli tramvay, 1879 yılında Werner Siemens tarafından Berlin'de faaliyete sokulmuştur; Amerika'da ilk hat Baltimore-Hampden arasında, 1885 yılındadır.[16] Bloom'un Dublin'inde kamusal hayatın olağan akışına damga vuranlar gibi, şehrin içinde süzülerek dolaşırlar. Elektrikli Londra metrosu 1890'da tamamlanmıştır ve izleyen on yıl boyunca her yerde elektrikli raylar çoğalır. Birleşik Devletler'de 1890 yılında 1,261 mil uzunluğundayken, 1902 yılında 21,290 mile çıkar.[17] 1900 Paris Dünya Fuarı'nın ziyaretçileri, Otis'in yürüyen merdivenine ve yaya trafiğini hızlandırmak için Fransızların tasarladığı yürüyen kaldırıma hayran kaldılar. Telefon, iş görüşmelerini hızlandırdı ve hisse senetlerinin likiditesini artırarak ve fon artışlarını hızlandırarak, Wall Street'in gerçek ulusal finans merkezi haline gelmesini sağladı. 1907 yılında, yüksek miktarda para çekilmesi tehdidiyle karşılaşan birkaç bankaya, telefon üzerinden 25 milyon dolar kredi veren J. P. Morgan mali bir paniğin önüne geçti.[18] 1895'te Niagara Şelalesi'nde kurulan elek-

16 Edward W. Byrn, *The Progree of Invention in the Nineteenth Century*, New York, 1900, s. 56.

17 Harold I. Sharlin, "Electrical Generation and Transmission", *Technology in Western Civilization*, yayına hazırlayan Melvin Kranzburg ve Carroll W. Pursell Jr., New York, 1967, I, s. 583.

18 John Brooks, *Telephone, The First Hundred Years*, New York, 1975, s. 115. Kısa bir hikâye olan "In the Year 2889"da Jules Verne bir elektronik bilgisayar,

trik santralı, suyun akışını, daha da hızlı olan elektrik akımına çevirirken, hayatın akışını, hatta bazılarına göre hayatın temel süreçlerini dönüştürüyordu. *The Fortnightly Review*'da yayınlanan bir makale, elektriğin tarımsal ürünlerin büyümesini hızlandırarak tarımsal verimi artırabileceğini öne sürüyordu.[19] Bu kuram, Brüksel'de kurduğu Fizyoloji Enstitüsü'nün açılış seminerinde, Belçikalı kimyager Ernest Solvay tarafından derinleştirildi.[20] Nobel ödüllü kimyager Svante Arrhenius'un, çocuk gelişiminde elektrik uyarısının etkilerini araştırdığı çalışmasıyla, bu kurama duyulan ilgi doruk noktasına ulaştı. Yüksek frekanslı alternatif akım taşıyan kabloların yer aldığı okuldaki bir sınıfa bir grup öğrenci yerleştirdi. Altı ay sonra "elektrikle yüklenmiş çocuklar" kontrol grubuna kıyasla yirmi milimetre fazla uzamıştı. "Kendilerni kaptıran öğretmenler", "yetilerinin hızlandığını" rapor ettiler.[21] Bazı araştırmacılar yaşamsal süreçleri hızlandırmak için elektrik kullanırken, bazıları da ölümü hızlandırmak için kullanıyordu; 1888'de New York'ta idam yerine elektrikle ölüm yasalaştı. 1890'da, New York hapishane yetkilileri hükümlü bir katili infaz etmek için ilk defa "elektrikli sandalye" kullandılar fakat işlem umulduğundan çok daha yavaştı. İlk verilen akım adamı öldürmedi ve belli bir gecikmeyle ikinci akım verildi. Her şey sona erdiğinde sekiz dakika geçmişti; elektrik devresiyle temas ettiği noktalarda oluşan kesiklerden dolayı kurban kana bulanmıştı; bölge savcısı gözyaşlarına boğulmuştu; bir tanık bayginlık geçirmişti ve herkes dehşet içindeydi. Bir *New York Times* muhabiri "iğrenç bir görüntü", "idamdan çok daha kötü" diye yazacaktı.[22]

"Piano Elektro-Hesaplayıcı" tasavvur ediyordu, *The Forum*, 6, 1888, s. 676. Georg Simmel, "Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens", *Neue Deutsche Rundschau*, 8, 1897, s. 111-122; bu metinde Simmel, kâğıt parayla birlikte iş alışverişlerinin ve hayatın temposunun nasıl hızlandığını tartışıyor.

19 William Crookes, "Some Possibilities of Electricity", *The Fortnightly Review*, 5, 1892, s. 179.

20 Ernest Solvay, "Rôle de l'éctricité dans les phénomènes de la vie", *Revue Scientifique*, 52, 1893, s. 769-778.

21 John B. Huber, "Arrhenius and His Electrified Children", *Scientific American*, 13 Nisan 1912, s. 334.

22 *New York Times*, 7 Ağustos 1890, s. 1-2.

Hız teknolojisi, gazete haberciliğini etkiledi ve gazete iletişim dilini dönüştürdü. 12 Şubat 1887'de bir *Boston Globe* muhabiri, Salem-Massachusetts'da Graham Bell'in yaptığı konuşma haberini geçmek için ilk kez telefon kullandı; 1880'de Londra *Times* gazetesi Avam Kamarası'na direkt telefon hattı çekerek, gece müzakerelerini sabah baskısına yetiştirmek için kırk beş dakika kazanıyordu. 1904 tarihli "Machinary and English Style" yazısında Robert Lincoln O'Brien, hızlı haber iletme ihtiyacı arttıkça telgraf kullanımının da çoğaldığına değiniyordu. İfade ekonomisi maddi tasarruf sağladığı için muhabirler haberlerini mümkün en az kelimeyle yazma eğilimindeydiler. Telgraf aynı zamanda, yanlış anlaşılmaların önüne geçmek üzere anlamı net kelimelerin kullanımını teşvik ediyordu ve gazetecilik dili, belirli kelimeler daha sık kullanılır hale geldiği için, birörnek olmaya başladı. Zarf niteliğinde ifadelerin cümle başlarında kullanılması özellikle "tehlikeliydi"; çünkü bir önceki cümleyle karıştırılabilirdi, ayrıca yazarlar en basit sözdizimini kullanıyordu. Haber yazımında asgari sayıda noktalama işareti kullanma eğilimi vardı. O'Brien'ın vardığı sonuca göre; hız, açıklık ve basitlik ihtiyacı yeni "telgraf" stili yazıyı şekillendirdikçe, "dildeki tat, incelik ve nüanslar telgraftan zarar görüyordu."[23] Hemingway'in İngiliz dilini basitleştirmesi, hiç şüphesiz, kısmen de olsa, dış ülke muhabiri olarak yazılarını Atlantik kablosu üzerinden göndermek üzere hazırlama zorunluluğu deneyiminin bir sonucuydu.

Frederick W. Taylor'un, ilk olarak 1883 yılında tasarladığı "bilimsel yönetimin" uygulanmasıyla, fabrika işleri hızlandı.[24] Taylor vasıflı işçileri gözlemleyerek, işlerini oluşturan kesin temel işlemler serisini saptadı, en hızlı serileri seçti, asgari "birim zaman" sürelerini belirlemek için her bir temel işlemin süresini ölçtü ve ulaştığı bileşik zaman standartlarına göre işleri yeniden kurguladı. Her ne kadar despotluk konusunda bir yenilik

23 Robert Lincoln O'Brian, "Machinery and English Style", *Atlantic Monthly*, Ekim 1904, s. 464-472.

24 Samuel Haber, *Efficiency and Uplift: Scientific Management in the Progressive Era 1890-1920*, Chicago, 1964.

yoksa da, bilimsel yönetim, adının da ima ettiği gibi, bilimsel ya da en azından sistematikti ve ustabaşının değişken ruh hallerinin yol açtığı kaprislerin önüne geçiyordu. İşçiler azami verimlilik oranlarına yaklaştıkça ücretleri artırılıyordu ve asgari oranın altına düşenler işten çıkarılıyordu. Taylor'un raporlarından biri, bu sistematik hızlandırmanın neden olduğu psikolojik rahatsızlığı yansıtır: "Her bir kızın verimini saatte bir ölçmek ve geride kalan her bir kişiye eğitmen göndererek ters gidenin ne olduğunu tespit etmek, onu rahatlatmak, cesaretlendirmek ve yetişmesi için yardım etmek gerekli görülmüştü."[25] Yöntemini 1895 yılında tanıtmaya başladığında, işçilerin mümkün en kısa zamanda işlerini tamamlayacaklarına vurgu yapıyordu.[26] Ertesi yıl Massachusetss'den bir inşaatçı, Sanford Thompson, süre ölçerlerin içine gizlendiği bir "gözlem defteri" geliştirdi ve böylelikle işçiden habersiz ölçüm mümkün oluyordu. İşçi ve yönetim arasında, hız ve verimsizlik konusundaki karşılıklı mutabakatı, Taylor asli bir mesele olarak görüyordu ve bunu baltaladığı için "casusluğa" karşıydı; fakat bazı işçilerin zaman ölçümünü reddettiğini kabul ediyordu, onlar için gizleme gerekli olabilirdi.[27]

Taylor'un öğrencisi Frank B. Gilbreth, bilimsel yönetim yöntemlerini uzamda işe uyguladı. 1909 yılında, tuğla duvar örme konusunda yaptığı "hareket araştırması", tuğlaları yığmak üzere ayarlanabilir yapı iskelesi geliştirmesini sağladı ve böylelikle işçi üretimi üç misli arttı. Araştırmasında, gövdeye küçük elektrik ampulleri yerleştirerek ve kesintisiz beyaz çizgiler olarak görünen hareketin fotoğraf pozlamalarının yapılmasıyla üretilen "siklografiar" kullandı. Bunlar sayesinde hareketin izledi-

25 Frederick W. Taylor, *The Principles of Scientific Management*, New York, 1911, s. 94.

26 Frederick W. Taylor, "A Piece-Rate System, Being a Step Toward a Partial Solution of the Labor Problem", 1895'te Amerika Makine Mühendisleri Derneği'ne sunuldu. Rekabetçi faaliyetlerin temposuna dair daha erken bir çalışma, Norman Triplett, "The Dynamogenic Factors in Pacemaking and Competition", *The American Journal of Psychology*, Temmuz, 1898. Vardığı sonuç, bir bisiklet yarışında diğer yarışmacının varlığıyla temponun bir milde ortalama 5,15 saniye artırdığıydı.

27 Frederick W. Taylor, "Shop Management", yeniden basıldığı kaynak, *Scientific Management*, New York, 1947, s. 150-154.

ği yolu görmek ve stereoskopik ışıkla üç boyutlu olarak yeniden kurmak mümkün oluyordu. Daha fazla kesinliğe ulaşabilmek amacıyla , "kronosiklografl ar" oluşturmak için film kamerası kullandı. Bu, "gövdenin farklı bölümlerinin her bir değişik hareketinin izlediği yolu ve kesin mesafelerini, kesin sürelerini, göreceli sürelerini, kesin hızlarını, göreceli hızlarını ve yönlerini" gösteriyordu.[28] Evlerde bilimsel yönetim üzerine yazdığı bir makalede Gilbreth, kronosiklografi sayesinde "dakikanın binde birine kadar tekil hareketlerin süresini ve izlediği yolu kaydedebileceğimiz" için övünüyordu.[29] Birlikte çalıştığı karısı Lillian, belirlenen bir zaman süresinde bir görevin nasıl yerine getirileceğini işçiye göstermekle görevli olacak yeni bir yönetici postu ("hız yöneticisi") düşünüyordu.[30] Fakat acele, iş ve kâr her şey değildi. Gilbrethler, işçilerin yorgunluğunu azaltmaya da çalıştılar ve bu konudaki kitaplarında, işçiler için belli sayıda "Mutluluk Dakikaları" sağlayarak fabrikanın tekdüzeliğinin yarattığı kasvetin telafi edilmesi gerekliliğini vurguladılar: Vardıkları sonuç, "Hayatınızdaki iyilikler, yarattığınız ya da sebep olduğunuz 'Mutluluk Dakikaları' toplamından oluşur" şeklinde bir moral yükseltici düşünceydi.[31]

Bilimsel yönetim, Muybridge ve Marey'in hareket araştırmaları, erken dönem sinematografisi, Kübizm ve Fütürizm, kültürel yelpaze boyunca birbirlerinin suretlerini yansıtırlar, tıpkı aynalarla dolu bir odadaki görüntüler gibi. Kübistler nasıl şişeleri ve gitarları parçalayıp yeniden yarattılarsa, Gilbreth de iş süreçlerini parçalayıp yeniden kurmuştur. Siklografları kullanarak işçi hareketlerinin telden modellerini yapmıştır; benzer biçimde Marey de kronofotoğraflardan hareketle, tel ve alçıdan uçan kuş modelleri yapmıştır. Gilbreth'in hareketi çözümlemek için ardıl fotoğraflar kullanması, Muybridge'in seri olarak çekilmiş koşan at fotoğraflarından türetilmiştir. Muy-

28 Frank B. Gilbreth ve Lillian M. Gilbreth, *Futigue Study,* New York, 1916, s. 121.

29 Frank B. Gilbreth, "Motion Study in the Household", *Scientific American,* 13 Nisan 1912, s. 328.

30 Frank B. Gilbreth, Jr. ve Ernestine Gilbreth Carey, *Cheaper by the Dozen,* New York, 1948, s. 3.

31 F. Gilbreth ve L. Gilbreth, *Fatigue Study*, s.159.

bridge daha sonra bu tekniği, bir sepeti almak için eğilen kadının zarafetini yakalamak için kullanmıştır; Gilbreth, tuğla alan işçilerin hızını artırmaya uygulamıştır. Teknolojik bağ sinemadır: Muybridge ve Marey, hareketli resme ulaşmanın yolunu aramaktadır; Gilbreth film kamerasını kronosiklograflar elde etmek için kullanır; film kompozisyonu için kullanılan terim, "montaj", bütünleyici parçaların bir araya getirilerek ürünün oluşturulması anlamına gelen Fransızca kavramdır; aşağı yukarı 1912 yılında Kübistler, "Kübist Sinema"[32] denemelerine başladılar; Fütüristler, sinemanın ortaya koyduğu kinetik görsel sanat konusunda yeni olanaklardan esinlendiler. Marcel Duchamp, "tüm hareket düşüncesi, hız düşüncesi havada" diyordu ve kendi *Nude Descending a Staircase* (*Merdivenden İnen Çıplak*) tablosunda, kronofotoğraf ile sinemadan esinlendiğini onaylıyordu.[33] Modern zamanların makineleşmesi, düzensizliği ve aceleciliği sinemada yeniden üretiliyordu.[34]

Bu yeni araç için kullanılan isim, etkisini de belirliyordu: Hareketli resim. Dönen yansıtım makinesi görüntülerin hareketini perdeye yansıttı. 1896 yılında Lumière'nin kameramanlarından M. A. Promio, Venedik Büyük Kanal'da hareket halindeki bir tekneden çekim yapmayı akıl etti.[35] Yaratıcı kurgu ile Griffith'in son dakika kurtuluşları ya da çok daha sakin tempolarda, birbirinden uzak yerler arasında gidiş-gelişler türü eylemler çok daha hızlı gerçekleşiyordu. Hikâye mekânları, sahneler arasındaki geçiş aralıkları hızında değişebiliyordu ve erken dönem filmlerinde saniyede 16 kare çekilip 24 kare gösterildiği için, titreşen perdede aktörlerin kendileri de aceleci bir görüntü kazanıyor-

32 Standish D. Lawder, sinemanın Kübistler üzerindeki etkisini ve onların daha sonra bu alandaki çalışmalarını belgeler, *The Cubist Cinema,* New York, 1975, s. 21-25.

33 Aktaran Katherine Kuh, *Break-Up,* New York, 1966, s. 48.

34 "Does Everything Go by Jerks?" başlıklı fazlasıyla spekülatif bir makale, evrendeki tüm süreçlerin, devamlılıktan ziyade sonsuz derecede küçük hareket parçacıklarından oluşmuş olabileceğini ileri sürüyordu. "Maddenin olduğu gibi enerjinin de 'atomları' vardır ve muhtemelen zaman 'atomları' tüm sürelilikleri akışkan değil, hareketsel olmasına sebep oluyor." Ayrıca, buna göre doğa "dev bir film makinesi" olabilir. Bkz. *The Literary Digest,* 13 Nisan 1912.

35 Rudolf Arnheim, *Film as Art,* New York, 1933, s. 165-166.

lardı. Sinema hareket çabukluğunu bu şekilde abarttığı için bazı aktörler gerçek hayattakinden çok daha yavaş hareket ederek, sonuçta normal tempo kazanmak istiyorlardı.[36] Bir eleştirmenin iddiasına göre, tiyatroda, ilgiyi canlı tutmak için yüksek tempo gerektiren melodramlara gösterilen ilginin azalma nedeni, eylemi yoğunlaştırabilen ve sahnede mümkün olandan daha hızlı sunabilen sinemanın rekabetiydi. "Heyecan ve soluksuzluk hissini, olağan bir melodramın oluşturamadığı hız sağlıyordu."[37] Bazı film yapımcıları kasıtlı olarak hareketi hızlandırarak özel etkiler yaratmak istiyorlardı: Goncanın saniyeler içinde çiçeğe dönmesi, haftalar süren tırtılın kelebeğe dönüşümünün birkaç dakikaya sığdırılması.[38] Carnarvon'da öğleden sonra saat dörtte gerçekleştirilen Galler Prenslik töreninin, aynı akşam saat onda Londra'da gösterimi için kullanılan; filmlerin banyo edilmesi ve nakledilmesi için, bir vagonu karanlık odayla donatılmış özel bir ekspres trenin kullanılmasıyla, 1911'den sonra, sinema haberciliği büyük ölçüde hızlandı.[39]

Bu "çekimler" izleyicilerin gözlerini kamaştırdı. Erwin Panofsky, sinemanın eğlenceli olmasının temelinde, konusunun değil "ama şeylerin hareket ediyor görünmesi gerçeğinin yarattığı katıksız haz" olduğu sonucuna vardı.[40] Erken dönem izleyicileri, en basit hareket eden bir cisimle kendilerinden geçiyorlardı: Niagara Şelalesi, engel atlayan atlar, fabrikadaki işçiler, istasyona giren tren. Deneyimsiz izleyiciler, gelmekte olan trenden sakınmak için koltuklarına gömülüyorlardı. 1899'a gelindiğinde artık Kinetoskop [sinema makinesi – ç.n.] roman-

---

36 E. A. Baughan, "The Art of Moving Pictures", *The Fortnightly Review*, 12, 1919, s. 450-454.

37 Horace M. Kallen, "The Dramatic Picture Versus the Pictorial Drama: A Study of the Influences of the Cinematograph on the Stage", *The Harvard Monthly*, Mart 1910, s. 28.

38 Jules Guiart, "La Vie révélée par le cinématographe", *Revue scientifique*, 1914, s. 749. Aynı zamanda bkz. Charles B. Brewer, "The Widening Field of the Moving Picture", *The Century Magazine*, 86, 1913, s. 72.

39 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, New York, 1970, s. 10.

40 Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Modern Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947; yeniden basım, *Film An Antology*, yayına hazırlayan Daniel Talbot, Berkeley, 1969, s. 16.

larda yerini almıştı; Frank Norris'in *McTeague*'si, perdede geldiğini gördüğü kablolu vagondan "şaşkına dönmüştü."[41]

Fransız Kübist ressam Fernand Léger, sinemanın ve genelde teknolojinin etkisini, sanatçıların estetik duyarlılıklarına ve izleyen halka dayandırıyordu. 1913'te, hayatın "geçmişe göre daha parçalı olduğunu ve daha hızlı hareket ettiğini" ve insanların bunu betimleyebilmek için daha dinamik bir sanat aradığını öne sürdü. Sinema ve renkli fotoğraf, temsili ve popüler konuları resmetmeyi gereksiz kıldı. "Daha evvel M. Detaille'e ait bir süvari akınının önünde ya da M. J. P. Laurens'den tarihi bir manzaranın önünde ağzı açık bakarken gördüğümüz işçi sınıfın an, müzelere giden az sayıda insan artık yoktu çünkü sinemadaydılar."[42] Hareket araçlarının değişimi, insanların bakışını ve sevdikleri sanat türünü etkiledi: "Bir 18. yüzyıl sanatçısına kıyasla modern insan, yüzlerce kez daha fazla duyusal izlenim kaydediyor."[43] Karayolunda seyreden bir aracın yan camından ya da ön camından görünen manzara parçalıdır; fakat yüksek hızda devamlılık kazanır, tıpkı sinemanın dizi fotoğraflardan süreklilik yaratması gibi. Léger bu yeni dinamiklere, figür çalışmalarına ya da manzara resimlerine makine benzeri öğeler katarak tepki verdi; resimlerinde neredeyse makinelerin metalik sesleri duyuluyordu.

1915 yılında, Pirandello'nun yarattığı bir karakter, Léger'in resimlerinden fırlamış gibi duruyordu. Romanı *Shoot: The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator*'ın anlatıcısı, içinde yaşadığı "gürültülü ve baş döndürücü" dünyanın ve kullandığı film kamerasının özelliklerini içselleştirmişti. "Çoktan beri gözlerim ve aynı zamanda kulaklarım, alışkanlığın zorlamasıyla, bu mekanik yeniden üretimin hızlı, titrek ve tıkırtılı maskesiyle her şeyi görüyor ve duyuyor." Mesleğiyle özdeşleşmesi öylesine bütünsellik kazandı ki Gubbio sonunda kim-

41 Frank Norris, *McTeague*, 1899; yeniden basım New York, 1964, s. 85.

42 Fernand Léger, "The Origins of Painting and Its Representational Value", 1913, *Cubism*, yayına hazırlayan Edward F. Fry, New York, 1966, s. 121.

43 Fernand Léger, "Contemporary Achievements in Painting", *Functions in Painting*, yayına hazırlayan Edward F. Fry, New York, 1973, s. 11.

liğini kameraya kaybetti: "Var oluşum sona erdi. Şimdi benim bacaklarımın üzerinde o yürüyor. Tepeden tırnağa ona aidim: Ekipmanlarından bir parçayı oluşturuyorum." Bu özünü-inkâr fantezisi şöyle doruğuna ulaşıyor; "kafam burada, makinenin içinde ve onu ellerimde taşıyorum."[44]

Sanatçılar metafor ve fantezi aracılığıyla teknolojinin insan deneyimi üzerindeki etkilerini betimlemeye çalıştılar. Leblanc, insan ve açık yollarda kanat çırpan bisikletin birliğini tahayyül etti; Léger, insanları ve makineleri silik metalik formlarda birlikte eritti ve Pirandello kafası kameranın içinde kaybolmuş bir karakter yarattı. Fütüristler kafalarını yeni teknolojiye takarak kaybetmişlerdi ve ilk defa Marinetti'nin dile getirdiği "yeni hız estetiğini" yere göğe sığdıramıyorlardı. "Diyoruz ki yeni bir güzellikle dünyanın ihtişamı daha da arttı; hızın güzelliğiyle. Kaportası, güllelerin üzerinde gidiyormuş izlenimi yaratan, geniş borularla bezenmiş bir yarış arabası, *Victory of Samothrace*'dan* daha güzeldir... Mesafenin ve ıssız yalnızlıkların, kibar ayrılık hasretlerinin eski şiirini yok etmek için mekanikle işbirliği yapıyoruz ve bunların yerine her yerde bulunmanın ve her yerde bulunmayı sağlayan hızın trajik lirizmini koyuyoruz."[45] Marinetti, hız methiyelerini maalesef savaş boyunca da sürdürdü ve izleyicilerinin çoğunu kaybetti. 1916 yılında "yeni hızın dini-ahlakı, özgürleştirici büyük savaşımıza başladığımız bu Fütürist yılda doğmuştur", deyince; halk, dinin çöküşü, ahlaki aşınma ve makineli tüfek ateşinin öldürücü temposu ile ilgili düşüncelere yüzünü çevirdi. Hızlanan hayatın arabesk vadileri boydan boya keserek nehir kıvrımlarını düzleştireceği, Danube'nin bir gün düz bir hat izleyerek saatte 300 kilometre hızla akacağı fantezileriyle, abartmakla delilik arasında gidip geliyordu.[46]

---

44 Luigi Pirandello, *Shoot: The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator*, 1916; yeniden basım New York, 1926, s. 4, 10, 86.

(*) Yunan mitolojisinde zafer tanrıçası olarak bilinen Nike'nin heykeli – ç.n.

45 Filippo Marinetti, "The Founding Manifesto of Futurism", *Le Figaro*, 20 Şubat 1909, *Marinetti: Selected Writings*, yayına hazırlayan R. W. Flint, New York, 1971, s. 41.

46 Filippo Marinetti, "The New Religion-Morality of Speed", *L'Italia Futurista*, 11 Mayıs 1916; *Flint, Marinetti*, s. 94-95.

Marinetti'nin süslü dili, zaman zaman birçok Fütüristin isteklerinin ötesine geçse de, onun ilkeleri sanatlarına ilham kaynağı ve kuramsal çerçeve oldu. 1912 yılında Balla, hareketi resmetmeye başladı. İlk konusu, *Dynamism of a Dog on a Leash*'deki sosis köpekti ve sahibinin yanında hızla koşuyordu (yukarıda Resim 2). *Rhythm of a Violinist* çalışmasında bazı farklı hareketleri –titreşen teller, kayan yay, sapı kavrayan sol el ve ses titreşimlerinin havada yayılması– eşzamanlı olarak resmediyordu. *Girl Running on the Balcony*'nin hızı resmedişi, köpeğin ya da kemanın hareketinden daha iyi değildi ama bu resimle birlikte, somut hareketten soyut harekete geçmeye başlıyordu. Dönen etek ve koşan bacakları yansıtıyordu ancak kızın hareketi yayılmıştı ve ardıl biçimler birbirine eşti ayrıca ölçü, biçim, kompozisyon ve renk bakımından aynı şekilde betimleniyordu. 1913 yılında Balla, kırlangıçların uçuşunun ardıl aşamalarını yansıtan bir dizi resim yaptı. Marey'in kronofotoğrafları gibi kanat kanat üstüne biniyor ve kesintisiz uçuş zincirinin halkaları gibi diziliyorlardı. *The Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences* (1913) ile soyut harekete adım attı. Şematize edilmiş kuşlar, herhangi bir yön olmaksızın, tuvalin her yerinde kanat çırpıyorlardı ve dalgalı ve aydınlık uçuş yolları hem oluşturdukları dokuyu birbirine bağlıyor hem de kesintiye uğratıyordu. Balla daha sonra otomobil resimleri yapmaya başladı fa at güçlükle tanınabilir biçimlerde. Hızla birlikte, arabanın camları döndürülen bir elmas yüzeyi gibi parlıyordu ve dönen tekerlekler bir güç girdabına dönüşüyordu. Birine verdiği isim, temaları da sıralıyordu: *Speed of an Automobile + Light + Noise* (*Bir Otomobilin Hızı + Işık + Gürültü*). 1913'ün sonlarına doğru somut nesneleri tamamen terk ederek basitçe *Soyut Hız*'a yöneldi. Daha önceleri kuşlar ve otomobillerin girdabıyla oluşan güç çizgileri, artık sadece sanatsal biçimlerden gelen kıvrımlardı. Güç çizgisi kavislerini hareketin kendisi oluşturuyordu; çizgiler boyunca yayılan ışık, tanımlanamaz nesnelerden ve bilinmeyen enerji kaynaklarından geliyordu.

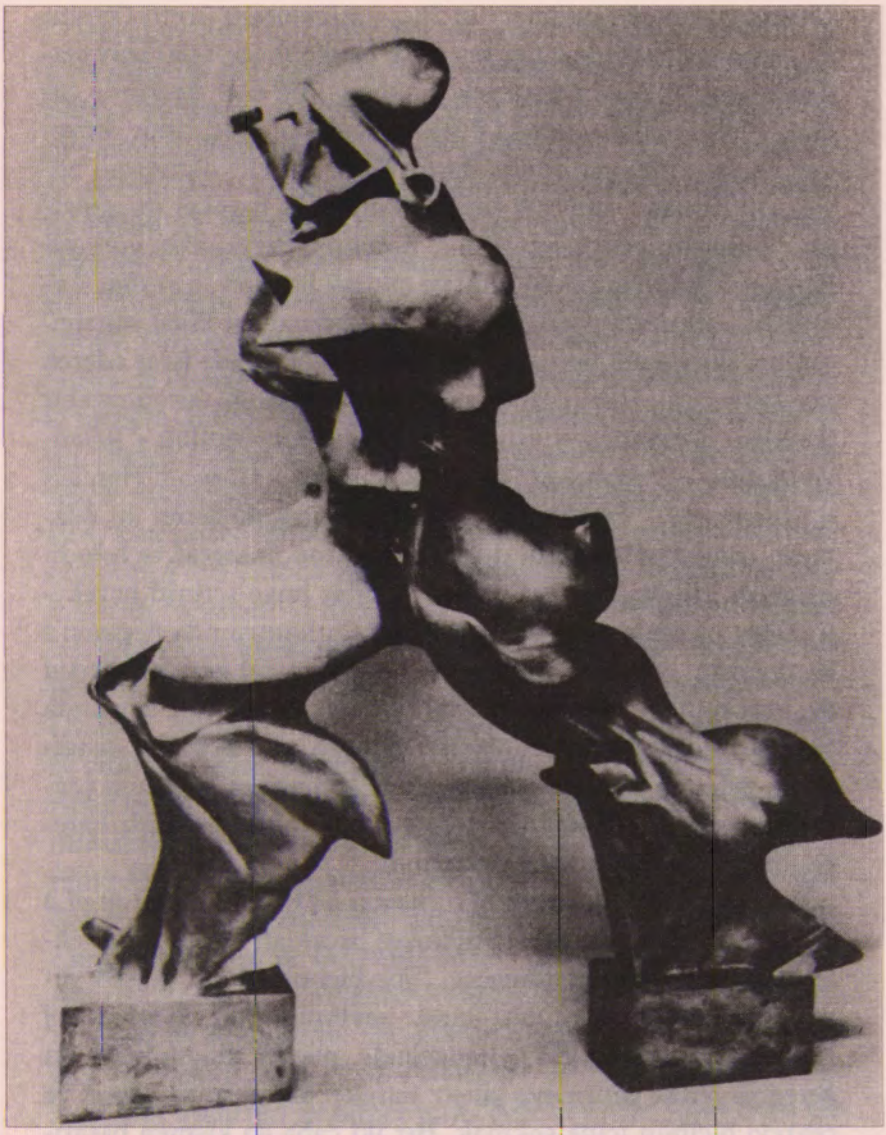
Balla soyut hız imgesini iş edinirken, Boccioni kesintisiz hareketin peşine düştü ve 1913 yılının sonunda başyapıtı olan

Unique Forms of Continuity in Space çalışmasını üretti (Resim 4). Amacını da ifade edip, resim ve heykelin sanatsal sorunlarına kısmi çözümler üreterek, birkaç yıl bu eser üzerinde çalıştı. 1910 manifestosunda Fütürist hedefin "güç, onur, heyecan ve hız etrafında dönen hayatı ifade etmek" olduğunu beyan etti. Sanatçı sabit bir anı değil dinamik hareket duygusunun kendisini betimlemeliydi.[47] Boccioni, Bergson'un göreceli hareket (dışarıdan bildiğimiz) ve mutlak hareket (içeriden sezdiğimiz) arasında yaptığı ayrıma ilgi duymuştu; fakat sanatçının her ikisini tek bir imgede birleştirebileceğinde ısrar ederek ona karşı çıktı. 1914 tarihli manifestonun başlığı, tartışmayı bir denklem olarak ortaya koyuyordu: "Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism" (Mutlak Hareket + Göreceli Hareket = Dinamizm).[48] Bu dinamizm, hareketi betimlemenin iki düzmece yönteminden uzak duruyordu: Kronofotograf ve fotodinamizm. Hiçbir fotoğraf dizisinin, sabit imge setinin hareketi doğru biçimde yeniden kuramayacağı konusunda Bergson'a katılıyordu. Bragaglia'nın fotodinamizm görsel gevelemelerini de, hareketli bir cismin, sanatsal bir değer taşımayan, zamanda yüzeysel pozlandırılması olarak reddediyordu. Boccioli, sanatçının, eylemin yakın geçmiş ve geleceğini ayrıca nesnenin çevresi ile iç içe geçmesini yansıtabileceği, tek bir kesintisiz hareket biçimi bulabileceğine inanıyordu.

Boccioni'nin *Dynamism of a Human Body* ve *Dynamism of a Cyclist* resimlerinde, hareketli kol ve bacaklar, dönen tekerlekler, manifestolarda tanımladığı "güç-biçimleri" ve "plastik dinamizm" soyut örüntüleri içinde kayboluyordu. *Synthesis of Human Dynamism* (1912) heykelinde, plastik dinamizmin iki gereğini yerine getirmeye çalıştı: Hareket duygusu yaratmak ve *çevreyi biçimin içine* sokmak. Her iki çaba da kısmen başarılıydı. Diğer bir yürüme figürü, *Speeding Muscles* (1913), hareketin daha keskin bir tarifini sunuyordu. Kafa sarmal bir geo-

47 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, "Futurist Painting: Technical Manifesto", 1910, *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 27-30.

48 Umberto Boccioni, "Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism", *a.g.e.*, s. 150-154.



Resim 4. Umberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913. Bronz (döküm 1931), 43 7/8 X 34 7/8 X 15 ¾". New York, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu'ndan. Lillie P. Bliss'den miras yoluyla edinilmiştir. İzinle yayınlanmıştır.

metrik biçimden oluşuyordu, yüz adeta rüzgâra karşı gider gibi çarpıtılmıştı. Gövde bükülmüş ve saldırıya hazırlanır gibi ileri doğru eğilmişti. Hareket en güçlü biçimde bacakların alt kısmının devingenliğinde, kesintisiz bir dönme hareketiyle canlandırılmıştı. Bu seride sondan bir önceki heykel, *Spiral Expansion of Speeding Muscles* (1913) idi. Bu figür dik duruyordu, kafası insan ve makine kırmasıydı. Gövde kolsuzdu ve aerodinamik bir yapısı vardı; ayrıca uzun açılmış bacaklar yerden hızla yükseliyordu. Ancak öndeki iri bacak, odun yongasına benzeyen ve kesintisiz ileri doğru harekete karışan, bir grup sarmal biçimin arasında kısılmıştı.

Önceki dönemin sanatsal sorunlarına başarılı bir çözüm getiren *Unique Forms of Continuity in Space*, insan, enerji ve makinenin karışımıydı; yeni hız güzelliğini yaratma yönündeki Fütürist hedefi yerine getiriyordu. Kafayı, kafatası, miğfer ve makine parçaları oluşturuyordu ve surat yerinde kılıç kabzası vardı. Figürün öne doğru hamlesi paçalarla dengeleniyordu ve paçaların egzoz alevi şeklinde olması itici enerjiyi ve hareketin hızını simgeliyordu. Sıkı kasların dış hatlarla takviyesi kuvvet ve aerodinamik yarar sağlıyordu. Gövde kolsuzdu ama yeni gelişen kanatlar gibi dışa açılan omuzlar, kesintisiz hareketin diğer bir kaynağıydı. Göğüs hava basıncına dayanmak üzere şekillendirilmişti ve Marinetti'nin 1915 yılındaki süperinsan tasavvurundan esinlenmiş olmalıydı; bu geleceğin süperinsanı, "her yerde aynı anda bulunma hızına mukavemet edebilecek şekilde yapılanacak... Kesintisiz şokların zorluklarına uygun umulmadık organlarla donatılacak... Göğüs kemiği tasarımında, gemi pruvasına benzer bir gelişim olacak ve geleceğin insanı daha iyi uçabildikçe büyüyecek."[49] Vücut bir kanat esnekliğinde ve çelik sertliğindedir; kaslar, makine ve ateşle harekete geçirilir. Boccioni, Balla'nın komple hız soyutlamasından ya da Marinetti'nin yarış arabasında olduğu gibi aşırı somutlaştırılmasından kaçınmıştır. Kronofotoğrafın tutukluk yapan hareketini ve

49 Bu bölümü Marinetti'nin 1915 tarihli müdahaleci metni, *War, The World's Only Hygiene*'den Marianne W. Martin alıntılamış ve Boccioni ile bağlantılandırmıştır; *Futurist Art Theory 1909-1915*, Oxford, 1968, s. 172.

fotodinamizmin özensizliğini reddeder. Bergson'un göreceli ve mutlak hareketini bağdaştırmaya çalışmış, Nietzsche'nin tüm değerleri yeniden kuran üstüninsanı gibi, geleneksel şekil ve oranları aşan bir modern insan imgesi yaratmıştır. Bu heykelle, hız kültürü en anlamlı ifadesini bulur.

Müzik tarihçilerinin, hayatın temposu ile müziğin temposu arasında, cazla modernlik arasında, basit bağlantılar yapmaktan kaçınmaları haklıdır; fakat bu dönemde birçok besteci, bilinçli olarak, değişen dünyayı yansıtan müzikler yaptılar.[50] Yeni ritimler sadece daha hızlı değildi; aslında bazı yeni usullerde tempo yavaşlıyor hatta duruyordu fakat senkop, kural dışılık ve yeni vurmalı yapılann karışımı, çağdaş yaşamın aceleciliğine ve öngörülemezliğine dair genel bir izlenim veriyordu.[51]

1890'lı yıllarda Mississippi, Missouri ve Ohio nehri vadilerinden yükselmeye başlayan yeni ragtime müziğinin [kesik tempolu caz – ç.n.] enerjik akışı, baskı ve duygusal özgürlük patlaması arasında, iş ritimleri ve coşkulu bir şenlik arasında gidip gelerek, Amerikalı siyahların eğlenceli ve umutlu yönünü ifade eder. 1897 yılına ait ilk ragtime bestesinin ünü Amerika'da ve Avrupa'da hızla yayıldı. Adı, ilk temsilcilerinin pejmürde görünüşlerinden *(ragged appearance)* kaynaklanıyor olabilir; fakat daha büyük ihtimal, senkoplu ritminin düzensiz hareketinden ve bunun geleneksel zaman –daha açık söylersek parçalanmış zaman– üzerindeki etkisinden kaynaklı ol-

50 Genel bir teknoloji ve kültür araştırmasında Werner Sombart, iki-yönlülüğü makinenin ritmi ile ilişkilendirdi; müziğin "gergin ve aceleci" ritmi ile kent hayatını; şehrin "katı, soğuk, sevgisiz" niteliğini ile çağının "aceleciliği ve gürültülüsünü"; bkz. "Technik und Kultur", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 23, 1911, s. 342-347.

51 Ritim duygumuzun kökenine ve işe uyarlanmasına dair çalışmalar da vardı. 1894 tarihli öncü bir makale, birkaç olası kaynak belirliyordu: Dünyanın yörüngede ve kendi etrafında dönüşünün kozmik ritmi; gebelik, regl, nabız, nefes, uyku gibi yaşamsal ritimler; yürüyüş ve bir atın toynak seslerinin ritimleri; bkz. Thaddeus Bolton, "Rhythm", *The American Journal of Psychology*, 6, 1894, s. 145-238. Aynı zamanda bkz. Margaret Kiever Smith, "Rhythmus und Arbeit", *Philosophische Studien*, 16, 1900, s. 71-133.

masıdır. Temponun akışı dengeliydi fakat akıcı bir şekilde ilerleyen ritmik çeşitlemeler de vardı. En benzersiz yönü, zayıf zamanı belirginleştiren ve *oompah* aksanı –bas ritim örgüsünün kesilerek tizin vurgulandığı ve daha da heyecan verici olarak, nefes duraklarıyla ritmin tamamen kesildiği "durma zamanı" ile ani "kopuşlar"– vurgulayan ağır senkoptu. 1899 tarihli ragtime klasiği *Maple Leaf Rag*'de Scott Joplin, ritimde sık atlamalarla –ki bunların hepsi dört-vuruşlu dengeli akış ya da senkoplu marş temposunun içinde oluyordu– ustaca gerilimler yaratıyordu.[52] Vuruşlarındaki incelikle, duraklamalarında ve beklenmedik aksanlarındaki tereddütle, parmaklar bir sonraki vuruşu bekleyemiyormuşçasına canlandırılmış hızlarla, ivecen biçimde ilerliyordu. Çağdaş müzik eleştirmenleri, Ragtime ve yaşam tarzı arasındaki muhtemel bağlara işaret ettiler. 1915'te yazdığı makalede, bir eleştirmen şöyle diyordu: "Ragtime'la çocuklarımız dans ediyor, halkımız şarkı söylüyor, askerlerimiz yürüyor." Amerikan toplumunun "fiilî huzursuzluğu" üzerine 1914'te yayınlanmış bir makalede Walter Lippmann, "ragtime ile âşık olup ragtime ile ölüyoruz" diyordu.[53]

1900'ler civarında, New Orleans'ta siyahlar diğer bir müzik türü yarattılar. Dengeli bir tempoya hapsolan ragtimedan farklı olarak caz, tempoda sürekli yenilikler ve çeşitlemeler yaparak, özgür bir *rubato** stilini mümkün kılıyordu. Kazandırdığı yeni orkestra ses rengi, ritmik düzensizliği dayatıyordu. Saksafonun vahşi çığlıkları ve kornonun boğuk ciyaklamaları, pek aşina olunmayan çapraz ritimlerin, çoklu ritimlerin ve tanımlanamayan ritimlerin tuhaflığını gösteriyordu. Cazın yavaş bölümleri olsa da erken dönem güneyli müzik toplulukları, modern

52 William J. Schafer ve Johannes Riedl, *The Art of Ragtime*, Baton Rouge, 1973, s. 9, 10, 58-59; Rudi Blash ve Harriet Janes, *They All Played Ragtime*, Londra, 1958, s. 3-23.

53 Hiram Kelly Moderwell, "Ragtime", *New Republic*, 16 Ekim 1915, s. 286, aktarıldığı kaynak Edward A. Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History*, Berkeley, 1980, s. 51; Walter Lippmann, *Drift and Mastery: An Attemp to Diagnose the Current Unrest*, New York, 1914, s. 211.

(*) Tempo rubato (İtalyanca çalınmış zaman anlamındadır), müzik icrasının ifade ve ritminde özgürlük anlamına gelir – ç.n.

hayatın çabukluğuna özellikle ayak uyduruyor gibiydi. Adının anlamına dair spekülasyonlardan birine göre "caz", hız anlamına gelen argo bir ifadeydi.[54]

Konser müziğinde geleneksel ölçülerden kopuşun doruk noktası, Stravinsky'nin *Le Sacre du printemps*'indeki ritmik piroteknikler di. 1913 yılında, açılış gecesinin izleyicileri şaşkına döndü. İlk dansı kahkahalarla kestiler, daha sonra bağırmaya başladılar ve bir süre sonra dansçılar müziği duyamaz hale geldi. Stravinsky durumu şöyle anlatır: "Tüm performans boyunca, kuliste Nijinsky'nin tarafındaydım. Bir sandalyenin üzerine çıkmış, 'on altı, on yedi, on sekiz' diye haykırıyordu – zaman sayımı için kendi yöntemleri vardı"[55] elbette. İzleyicilerin şamatası olmadığında bile karmaşık ritimlerin icrası aşırı derecede zordu. Kompozisyon boyunca sıklıkla ölçü farklılaşıyordu. Danse sacrale ile varılan doruk noktasının ilk otuz dört ölçüsünde yirmi sekiz kere değişiyordu. Bu final bölümünde tüm orkestra vurmalı çalgıya dönüşüyor; bangır bangır korno sesi, yaylıların pizzicato çalınması, üflemelilerin ıslıkları ve bunları domine eden timpani, bas davul ve zil hep birlikte ilkel bir ritim çalarak, kendi ölümüne doğru eğilip bükülerek, kurban edilmekte olan dansçıya eşlik ediyorlardı.

∞

Kederli yakarışlar, gıyabi değerlendirmeler, tehditkâr tanılarla ortaya konulan, yeni hızın sorgulanması, modernitenin karanlık yüzünü ortaya çıkardı. Psikiyatri terminolojisine "nevrasteni" (sinir zafiyeti) tanısal kategorisini kazandıran George M. Beard, 1881 yılında *American Nervousness* çalışmasını yayınladı ve hayatın giderek hızlanan temposu ile bunun kötü sonuçlarını literatüre soktu. Beard'a göre, telgraf, demiryolları ve buhar gücü iş adamlarının verili bir zaman dilimin-

54 William Morrison Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York, 1916, s. 50-51; R. W. S. Mendl, *The Appeal of Jazz*, Londra, 1927, s. 46; William W. Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.

55 Igor Stravinsky, *An Autobiography*, New York, 1936, s. 47.

de, 18. yüzyıla kıyasla, "yüz defa" fazla işlem yapmalarına yol açıyordu: Rekabet ve temponun artması, aralarında nevrasteni, nevralji, sinirsel sindirim bozukluğu, erken dönem diş çürükleri hatta erken kelliğin bulunduğu bir sürü vakanın artışına neden oluyordu.[56] Sir James Crichton-Browne'in 1892'de, ileri yaş üzerine yazdığı makalede yer verdiği, 1859-1863 ve 1884-1888 dönemleri arasındaki karşılaştırmalı ölüm istatistikleri büyük ilgi topladı. İngiltere'de önceki dönemde kalp rahatsızlıkları 92.181 kişiyi öldürmüşken; sonraki dönemde bu sayının 224.102'ye çıktığını tespit ediyordu. Kanser ve böbrek hastalıklarının yol açtığı ölümler de benzer bir artış gösteriyordu ve bunları modern hayatın gerilim, heyecan ve kesintisiz hareketliliğine bağlıyordu.[57] Max Nordau bu istatistiklere, suç, delilik ve intihar artışlarındaki benzer sonuçları da ekleyerek, insanın yozlaşması konusundaki hararetli matemi daha da alevlendiriyordu. Şimdiye kadar hiçbir zaman, diyordu, icatlar "her bir bireyin hayatına bu kadar derin, bu kadar acımasız girmemişti" ve sonuç; sinir sisteminin çözülmesi, vücut dokusunun yavaş yavaş yıpranmasıydı. "Okuduğumuz ve yazdığımız her bir satır, gördüğümüz her insan çehresi, ettiğimiz her sohbet, pencereden uçuşunu gözlediğimiz her uçak, duyusal sinirlerimizi ve beyin merkezlerimizi faaliyete geçirir. Hatta bilinçle algılanmayan, tren yolculuğunun küçük şokları, büyük şehir caddelerindeki kesintisiz gürültü ve çeşitli görüntüler, gelişen olayların sonucuna dair kaygılarımız, daima gazeteyi, postacıyı ve ziyaretçileri bekleyişin maliyeti beynin yıpranmasıdır. Nordau kültürel kuruntularına rağmen, Beard'ın yaptığı gibi, insanın birim zamanda sadece belli sayıda algısal izlenim edinebileceği varsayımını izlememiştir. İnsanların kendilerine yönelen taleplere, eğer kademeli uyum göstermek için yeterli süre varsa, yanıt verebileceğine inanmıştır. Ancak modernitenin gelişi çok hızlıdır. "Babalarımıza vakit kalmadı.

56 George M. Beard, *American Nervousness: Its Causes and Consequences*, New York, 1881, s. 116.

57 Sir James Crichton-Browne, "La Vieillesse", *Revue scientifique*, 49, 1892, s. 168-178.

Bugünden yarına, tehlikeli bir çabuklukta, daha önceki varoluşlarının rahat emekleme yavaşlığının yerine modern hayatın fırtına gibi adımlarını koymaya mecbur oldular. Kalpleri ve ciğerleri buna dayanamadı."[58]

Yüzyıl dönümünde ilerlemenin yarattığı yozlaşma korkusunda eksilme olmadı. Girdner'in 1901 kitabının başlığı *Newyorkitis*, yeni bir hastalığı tespit ediyordu: Büyük şehirde yaşamaktan kaynaklanan ve birçok belirtisi arasında "hızlılık ve sinirlilik ve tüm hareketlerde temkinlilik" olan özel bir tür enflamasyon.[59] 1902 tarihli *L'Energie française*'de Gabriel Hanotaux, ulusal güç kaynaklarının dökümünü çıkardı ve yarattığı yeni teknoloji ve hareketliliğinin değerlendirmesini yaptı: Bisiklet ayakların hareket enerjisini büyütür, otomobiller insanları demiryolları sefer çizelgelerinin kısıtlamalarından kurtarır ve düşünce şimşek hızında hareket eder. Çağdaş bir doğal kaynakları koruma yandaşı gibi, kömür tüketimindeki korkunç artış ile bin yılın enerjisinin, birikmiş rezervlerin hızla harcandığı uyarısını yapıyordu: "Daha hızlı seyahat edebilmek için, dünyada kaldığımız süre içerisinde, üzerinde seyahat ettiğimiz yolu yakıyoruz."[60] Alman yazar Willy Hellpach bu kaygıları ünlü *Nervosität und Kultur* (1902) tıbbi çalışmasında kataloglad. Beard'ı izleyerek, sinirlilik çağının başlangıcını 1880 olarak ilan etti ve "olağan zihinsel süreçlerde çok büyük artış" yaratan faktörlerin, ulaşım ve iletişimdeki hızlanma da dahil, standart başlangıç nedenleri listesini çıkardı.[61]

Fizikçilere ve psikiyatrlara felsefeci ve roman yazarlarının eklenmesiyle, hızın kültürel reddi güç kazandı.[62] 1907'de Henry Adams, iktidarın hâkimiyet alanını genişlettiğini ve hayatın olağan dışı hızı nedeniyle insanların "hırçın, sinirli, kavgacı, anla-

58 Max Nordau, *Degeneration*, New York, 1968, s. 37-42.

59 John H. Girdner, *Newyorkitis*, New York, 1901, s. 119.

60 Gabriel Hanotaux, *L'Energie française*, Paris, 1902, s. 355.

61 Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur*, Berlin, 1902, s. 12.

62 Dönemin tıbbı ve düşsel literatüründe, psychische Spannung (ruhsal gerilim) incelemesi için bkz. Andreas Steiner, *Das nervöse Zeitalter: der Begriff der Nervosität bei Laien und Ärzten in Deutschland und Österreich um 1900*, Zürih, 1964.

yışsız ve korkak" olduklarını yazıyordu.[63] William Dean Howells, New York yaşamına dair bir betimleme ile bu düşünceyi paylaşacaktı:

> İnsanlar öylesine korkutucu bir kargaşanın ortasında doğuyor ve evleniyor, yaşıyor ve ölüyorlar ki, bundan dolayı delirmeleri gerektiği düşünülebilir; ayrıca hekimlerin, nevrotik bozuklukların tekrarlama sıklığındaki artış konusunda, neredeyse dakikada bir geçen trenlere ve geçişlerinde karada ve havada oluşturdukları sarsıntıya bir şeyler atfettiklerine inanıyorum... Düşünün... kadının, kocasının yastığına yaslanıp son isteksiz veda fısıltılarına kulak kabarttığı sırada geçen beş ya da altı vagonlu bir trenin pencereden içeri dolan gürleyişini! Ne korku! Ne hoyratlık![64]

Robert Musil, *The Man Without Qualities* (*Niteliksiz Adam*) kitabında, trafik keşmekeşini ve ölüm karşısındaki umursamazlığı yazar. 1920'lerde yazılmış olsa da, romanın giriş bölümü, Viyana şehir merkezinde, kesin olarak 1913 Ağustosu'nda başlar. Musil, şehrin aceleci yapısını canlandırır: "Az sayıdaki yayanın aceleciliği, dar caddelerden kurşun gibi meydanlara saplanan motorlu taşıtların "daha güçlü hız çizgileriyle" kesişir. Bir adam kamyonun altında kalır ve sanki bu olağan akışın bir parçasıymış gibi herkes ilgisizce geçip gider. "'Amerikan istatistiklerine göre,' der orada duran beyefendi, 'her yıl yollarda yüz doksan bin kişi ölüyor ve dört yüz elli bin kişi yaralanıyor.'"[65] Musil niteliksiz adamı tanıtır; pencerede elinde saatle durur, araba ve yayaları sayar ve tahminde bulunur, "geçip giden taşıtların hızını, açısını, yürümek zorunda olan insanların dinamik kuvvetini izlemek için, şimşek hızıyla gözlerini üzerlerine çevirip, kısa bir süre durur ve bırakır –sonsuz küçüklükte bir an boyunca– ilgisini onlara direnmeye zor-

63 Henry Adams, *The Education*, s. 499.

64 William Dean Howells, *Through the Eye of the Needle*, New York, 1907, s. 10-11.

65 1913 senesinde Birleşik Devletler'de toplam 4.200 trafik kazası ölümü gerçekleşti. Birleşik Devletler Nüfus Sayım İdaresi, *Historical Statistics of the United States Colonial Times to 1970*, Washington D. C., 1975, s. 720.

lar, kopmaya çalışır ve bir sonrakine atlar ve gözleriyle onu kovalar." Ancak tüm bu aceleciliğe karşın, imparatorluk şehri bir yere gitmez, imparatorluğun geleceği yoktur ve insanlar başka yerlerde yaşamayı hayal eder.

> Artık bir süreden beri, herkesin koşuşturduğu ya da elinde bir kronometreyle kıpırtısız durduğu süper-Amerikan şehri böylesi bir sosyal saplantı halini aldı... Asma-trenler, trenler, yeraltı-trenleri, insanların sevkiyatlarını taşıyan pnömatik ekspres posta, yatay olarak seyreden motorlu taşıt zincirleri, insanları bir trafik seviyesinden diğerine taşıyan dikey asansörler... Bağlantı noktalarında bir ulaşım aracından diğerine geçenler taşıtların ritmiyle yutuluyor ve bırakılıyor; taşıt yavaşlıyor ve duraklıyor, iki hız patlamasının arasında yirmi saniyelik küçük bir aralık ve genel ritimdeki bu aralıklarda, birkaç kelimelik karşılıklı acele konuşmalar. Sorular ve cevaplar anlamsızca birbirine karışıyor... Biri, hareket halinde yemek yiyor.[66]

Bir yıl içinde, bir peçete almaya zaman olmayacak. Bu, kontrolden çıkmış, hızla savaşa giden Avrupa'nın bir karikatürü.

Stefan Zweig, yeni teknolojiden önce, Avusturya'daki çocukluğunun yavaş tempolu ve güvenli dünyasını anımsıyordu. "Sınıfların belirgin ve geçişlerin sessiz olduğu bir dünyaydı, aceleciliğin olmadığı bir dünya." Yetişkinler yavaş yürüyordu ve ölçülü bir aksanla konuşuyorlardı; çoğunluğu erken yaşta şişmanlamıştı. Babasının merdivenleri hızlı çıktığını ya da herhangi bir işi fark edilebilir bir telaşla yaptığını hiç hatırlamıyordu. "Hız, sadece görgüsüzlüğün işareti olarak değil ama aynı zamanda gereksiz görülüyordu; zira dört bir yanını çeviren sayısız küçük güvenlik donanımına sahip istikrarlı burjuva dünyasında beklenmedik bir durum asla olmazdı... Makinelerin, otomobillerin, telefonun, radyonun ve uçağın yeni hız ritmi henüz insana geçmemişti; zamanın ve çağın başka ölçütleri vardı."[67]

---

66 Robert Musil, *The Man Without Qualities,* 1930; yeniden basım New York, 1966, s. 6, 7, 30.

67 Stefan Zweig, *The World of Yesterday,* Lincoln, Nebraska, 1964, s. 25-26.

Ancak birçok yazar, dört bir yanı çeviren eski çitlerin yıkılışını memnuniyetle karşıladı ve hıza yaşamsallığın, deneyim imkânlarının çoğalmasının sembolü ya da taşralılığın çaresi olarak olumlu yaklaştı. Fütüristler gibi bazıları, onun etkisine öylesine kapılmışlardı ki tek yönlü olumlu değerlendirmelerinde küçük farklılıklar bile yoktu. Daha temkinli bir damarı temsil eden Fransız psikiyatr Charles Féré, yaşamın ivecen temposunu küçümseme modasına karşı çıkarken, aktif olan ve rekabetle karşılaşan zihinlerin sinirsel çöküşlere daha dirençli olduğunu, değişik uyarılarla başa çıkmada, tam da bu uyarılar daha karmaşık hale geldikçe, daha ehilleştiğini öne sürüyordu. Çoğu çöküşün, uzun yıllar süren zorlu çalışma hayatının sonunda aniden boş kalınca ortaya çıktığına kanıtlar sunuyor ve zihnin, aşırı kullanımdan ziyade kullanılmamaktan; aşırı kültürden değil cehaletten sağlık kaybına uğradığını savunuyordu.[68] Ayrıca, ulaşım ve kamu güvenliği alanındaki gelişmeler sayesinde, yalnız, çağdaş bir kadının uzun bir yolculuğu daha az çaba ve heyecanla, yüzyıl öncesinin tepeden tırnağa silahlanmış ihtiyatlı bir adamına kıyasla çok daha kısa sürede yapabileceğine de işaret ediyordu.

Yeni hız teknolojisine hayranlık duyanlar arasında, yine de bir çağın sona ermesinin üzüntüsü vardı. Octave Uzanne'in *La Locomation à traverse le temps, les moeurs et l'espace* (1912) kitabı buna iyi bir örnektir. Uzanne, yol boyunca geçen atların yavaş ritmik nal seslerini, yokuş çıkarken soluk soluğa kalışını özleyecekti; fakat yine de "hızın ateşiyle" sürükleniyordu. Otomobil, diyordu, sınıf engellerini ortadan kaldırdı ve bölgeciliği azalttı. Berlin-Bağdat gibi ve Sibirya Ekspresi gibi "görkemli" uzun demiryolları, uluslararası anlayışı geliştirdi. Coşkusunu, övgülerle ve ölçüsüz metaforlarla ifade ediyordu. "Yurttaş, yer altı treniyle bir köstebek; arabasıyla bir antilop, yıldırım ve top mermisi; uçağıyla kartal, serçe ve albatrostur." Modern hayat, "şaşırtıcı bir başkalaşım" geçiriyor ve "bizi uzamda sürükleyerek kısa bir zamanda çok çeşitli izlenim ve imgeler birikmesini

68 Charles Féré, "Civilisation et névropathie", *Revue philosophique*, 41, 1896, s. 400-413.

sağlayan hızlı devinim, hayata bereket ve benzersiz bir yoğunluk katıyor." Burada, Beard'ın doğası gereği patojenik bulduğu, Nordau'nun sindirilemeyecek kadar hızlı olduğunu düşündüğü yeni uyarıcılar sağanağında, Uzanne'in gördüğü, giderek yoksunlaşan rutinlerden ve bezginlik veren gündelik hayat tekrarlarından kurtuluştu.[69]

Yeni teknolojiye gösterilen birçok tepki arasında felaket habercileri, hız savunucularına kıyasla, daha tutkulu ve sayıca çok görünüyorlar. Ancak protestoları etkili olsa da, dünyanın defalarca hızı yeğlediği gerçeğini değiştiremez. İnsanlar telefonun hayatlarına zorla girmesinden şikâyet etse de nadiren onsuz olabilir ve hayatlarını olabildiğince çok sayıda zaman kazandırıcı aygıtla düzenlerler. Tüm karışık duygulara rağmen, tereddütsüz olarak, yeni hızın medeniyet üzerinde derin etkisi olduğu söylenebilir.

Daha ileri anlam arayışına davetiye çıkaran tam da bu mutabakattır zira deneyim diyalektiğinde zıtlar birbirine bağlıdır ve ne zaman bir dinamik önemle vurgulansa, bilinçdışı karşı akımlara bakmamız gerekir. Eğer kişi yirmi yıl boyunca işe atla giderse ve sonra otomobil icat edildiğinde onunla gitmeye başlarsa, bunun etkisi hem bir hızlanma hem de yavaşlama olacaktır. Yeni seyahat şekli tartışmasız daha hızlıdır ve kişinin bunu hissedişi de öyledir. Ancak bu hızlanma, daha önceki seyahat araçlarını hiç olmadıkları bir şeye dönüştürür –yavaşa– fakat aslında daha önce bir yere gitmenin en hızlı yolu olmuştur. Birdenbire eskiden kullancığı at demode hale gelmiştir. Bu anlamda, Zweig için babasının merdivenleri çıkışı özellikle yavaş ya da uyuşuk olarak görülmemiştir – o zaman hayat böyledir. Ancak yıllar sonra tarihin akışı anılarını dönüştürür ve babasının yürüyüş tarzı, "Güvenliğin Altın Çağı"nın simgesi haline gelir. Dolayısıyla, daha geniş dünyada otomobilin ve tüm hızlandırıcı teknolojilerin etkisi iki yönlüdür: Fiilî varoluş tempo-

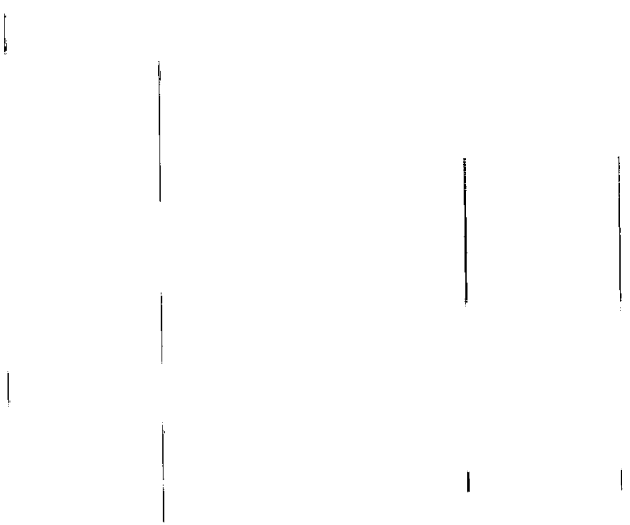
69 Octave Uzanne, *La Locomotive à traverse le temps, les moeurs et l'espace,* Paris, 1912, s. vi-vii, 244-247, 304. Emile Magne, Zola'nın 1885 tarihli *Bête humaine*'sinden sonraki, yeni makine estetiğini olumlayan birçok kaynağı inceledi: "Le Machinisme dans la littérature contemporaine", *Mercure de France,* LXXXIII, 16 Ocak 1910, s. 202-217.

sunu hızlandırır, geçmiş yılların anısını ve herkesin kimliğinin ayrıntılarını daha yavaş bir şeye dönüştürür.

Hatıraların nostaljiye dönüşme potansiyeli, ancak değişimler kıyaslama yapmaya imkân verdikten ve geçmiş geri döndürülemez biçimde kaybedildikten sonra ortaya çıkar. Okyanus yolculukları buharlı gemilerin tekeline geçince, yelkenli gemiler güvenilmez ve kısıtlı değil ama muhteşem ve endamlı görülmeye başlar. Uçak kazalarına gösterilen çağdaş tepkilerin uçak seyahatinin tüm ulaşım araçları içinde en güvenli olduğu gerçeğini perdelemesi gibi, *Titanic*'in batması da hızın değerine dair ortaya sorular atılmasına ve daha yavaş seyahatin erdemlerinin hatırlanmasına yol açmıştır. Hızlı otomobillerin dumanında boğulan bu öfke, yaya ya da at arabasıyla seyahat etmenin yavaşlığından şikâyetlerin arasında yok olmuştur. Modern işçilerin "verimsiz" üretim günlerini eski güzel günler olarak hasretle anmasının nedeni, kesinlikle bilimsel verimlilik uygulamasının güçlüklerinden sıkıntı çekmeleridir. Marinetti gibi her bir hız severe karşı, nehirlerin olduğu gibi akmasını ve üzerinde motorsuz teknelerin amaçsızca salınmasını tercih eden binlerce kişi vardır. Tuna'nın hızlandırılmasını önerene kadar, yavaşlığı onlara hiç de güzel görünmemiştir. Ayrıca, hayatın hızını etkileyen tüm teknolojiler içinde, farklı hızların ayırt edilmesi konusundaki toplumsal bilinci en fazla artıran erken dönem sineması olmuştur. İlk film gösterme cihazları el ile döndürme koluyla çalıştığından, hiçbir iki gösterim birbiriyle aynı hızda seyretmemiştir. Sinematograf operatörünün yaratıcı dürtülerine göre hız, sahneden sahneye değişir ve orgu çalan kişiyle film operatörü arasındaki uyum konusunda daha da fazla düzensizlik ortaya çıkar. İzleyiciyi memnun etmek için aniden tempoyu artırarak, beklenmedik duraklama ve hızlandırmalarla diğerini bozar ve rahatsız ederler.

Yüzeyde bir anlaşma vardır: Taylorizm ve Fütürizm, yeni teknoloji, yeni müzik, yeni sinema dünyayı aceleci hale getirmiştir. Ancak aşağıda ters akıntılar vardır. İnsanların yeni teknolojilere uyum göstermesiyle birlikte eski hayatlarının temposu ağır çekim gibi görünür. Hızlanan gerçeklik ve daha ya-

vaş geçmiş arasındaki gerilim, söz konusu hız öncesinin güzel günlerine duygusal methiyeler düzülmesine sebep olur. Bu çağ hız çağıdır fakat sinemada olduğu gibi, her zaman tek tipte hızlanmamıştır. Tempo önceden kestirilemez ve dünya, ilk dönem izleyicileri gibi, dönüşümlü olarak baskı altında kalır ve esinle dolar, korkar ve mest olur.



6

Uzamın Doğası

Otobiyografik bir bölümde Einstein, çocukluğunda başından geçen ve kendisini fiziksel dünya ile ilgili merak içinde bırakan iki hadiseye değinir. Beş yaşındayken babası ona bir pusula gösterir. İğnenin bir ucunun hep aynı yönü göstermesi, doğanın "derinliklerinde saklı bir şey" olduğuna delalet eder. Daha sonra on iki yaşında Öklid geometrisiyle ilgili bir kitap keşfeder ve bu kitapta bulunan önermeler, evrensel ve homojen uzamla ilgili gibi görünmektedir.[1] Bu çocukluk anıları uzamın doğasına ilişkin iki karşıt yaklaşımı barındırıyor. Geleneksel yaklaşıma göre, Öklid'in aksiyom ve önermelerinde tarif edilen özelliklere sahip sadece tek bir kesintisiz uzam vardır ve tekbiçimlidir. Newton bu mutlak uzamı, hareketsiz, "her zaman aynı ve değişmez" olarak tarif eder; fakat pusulanın yaptığı, içeriğe bağlı yönelimlerle, değişebilir olduğunu göstermektir. Pusulanın titrek oku kuzey kutbuna ve fizikte devrime işaret etmektedir.

Bu dönemde, uzamın doğasına ilişkin yeni düşünceler, homojen olduğu yönündeki yaygın kanıya karşı çıkarak heterojen olduğunu ileri sürdüler. Biyologlar farklı hayvanların uzam

1 Albert Einstein, "Autobiographical Notes", *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, yayına hazırlayan Paul Arthur Schilpp, Evanston, 1949, s. 9-11.

algısını keşfederken, sosyologlar farklı kültürlerin uzamsal örgütlenmesini araştırdılar. Sanatçılar, Rönesans'tan beri resimde egemen olan tek perspektifli uzamı parçaladılar ve nesneleri farklı perspektiflerden görünümleriyle yeniden kurdular. Roman yazarları, yeni sinemanın çok yönlülüğünden hareketle, çoklu perspektif kullandılar. Nietzsche ve José Ortega y Gasset, kaç bakış açısı varsa o kadar da farklı uzam olduğunu ima eden "perspektivizm" felsefesini geliştirdiler. Geleneksel uzam anlayışına en ciddi meydan okuma, 19. yüzyıl başlarında Öklidci olmayan geometrinin gelişimiyle fen bilimlerinin kendisinden geldi.

Geometri, uzamın doğasıyla ve içerdiği nokta, çizgi, düzlem ve nesneler ile en doğrudan ilgili matematik dalıdır. Öklid, ispatı olmayan, ama apaçıkmış gibi görünen aksiyomlar ve önermeler ortaya koyarak, tümdengelimli mantık aracılığıyla bunlardan başka teoremler türetti. Geometrisi iki ve üç boyutluydu ve iki binyıldan daha fazla süre boyunca gerçek uzamın doğru geometrisi olarak kabul edildi. Kant bu önermelerin mutlaka doğru ve dünyaya ait olduğunu dolayısıyla da sentetik *a priori* yargı olduklarını varsaydı. 19. yüzyıl başlarında klasik fiziğin ve Kantçı epistemolojinin merkezinde bu vardı. Ancak yüzyıl boyunca farklı geometriler Öklid'inkinin tek geçerli geometri olmasına karşı çıktılar. Can alıcı olan "Beşinci Önerme"ydi: Düzlemdeki bir noktadan, aynı düzlemde yer alan verili bir düz çizgiye paralel, sadece bir düz çizgi geçebilirdi. Öklidci olmayan geometriler bu önermeyi başkalarıyla değiştirdiler ve geriye kalanı da ona göre şekillendirdiler. 1830'lar civarında Rus Matematikçi Nicholai Lobatchewsky'nin duyurduğu iki boyutlu geometride, herhangi bir noktadan aynı düzlemde yer alan bir çizgiye paralel sonsuz sayıda çizgi çizilebiliyordu. Onun geometrisinde bir üçgenin iç açıları toplamı 180 dereceden azdı. 1854 yılında Alman matematikçi Bernhard Riemann, iki boyutlu farklı bir geometri geliştirdi ve burada bütün üçgenlerin açı toplamları 180 dereceden fazlaydı. Riemann'ın uzamı elip-

tikti; Lobatchewsky'ninki ise hiperbolik. Bu alternatif uzamsal yüzeyler, üçgenin açılar toplamının kesinlikle 180 derece olduğu iki boyutlu Öklid geometrisinin düzlemsel yüzeyiyle çelişiyordu. Yüzyıl sonuna gelindiğinde başka matematikçiler her tür uzam için geometriler geliştirmişlerdi – bir simit, bir tünelin içi, hatta şerit perde gibi bir uzam için.[2]

Paralel önermesi, Öklid'in zayıf noktasıydı. 1621 gibi erken bir tarihte Sir Henry Savile, bunu sistemin içindeki bir kusur ilan etti ve sonrasında çoğu matematikçi, ispatsız kabul edilebilecek, yeterli açıklıkta bir önerme olarak görmedi. Bu nedenle, Lawrence Beesley'nin *Titanic*'in batışını ele alırken, sanki doğal hayat düzeninin simgesiymişçesine, paraleller yasasına gönderme yapması ironiktir. Bir kurtarma filikasından, geminin gece ne kadar güzel olduğunu anlatır; bu güzelliği deniz yüzeyiyle lomboz ışıkları şeridinin oluşturduğu "korkunç açı" bozmaktadır. "Yara aldığını gösteren başka hiçbir şey yoktur; sadece bu basit geometrik yasanın –paralel çizgiler 'her iki yönde de sonsuza kadar kesişmezler'– açıkça ihlali."[3]

Öklidci olmayan geometrinin uzamları yeterince şaşırtıcı değilse, hiçbir geometrinin ele almadığı başka yeni uzamlar da vardı. 1901'de Henri Poincaré görsel, dokunsal ve motor uzamları saptadı ve bunların her biri duyusal makinenin farklı bir bölümüyle tanımlanıyordu. Geometrik uzam üç boyutlu, homojen ve sonsuz iken; görsel uzam iki boyutlu, heterojen ve görsel alanla sınırlıydı. Geometrik uzamda nesneler deforme olmadan hareket ettirilebilir; fakat görsel uzamdaki nesneler, gözlemci ile arasındaki mesafe hareket ettirilerek değiştirildikçe ebat olarak büyür veya küçülür. Motor uzam, hangi kasın onu kaydettiğine bağlı olarak değişir ve dolayısıyla "kaslarımızın sayısı kadar boyutu vardır."[4] Benzer bir yaklaşımla

---

2 Max Jammer, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge, Massachusetts, 1969, s. 144-146; A. d'Abro, *The Evolution of Scientific Thought from Newton to Einstein*, New York, 1927, s. 35-48.

3 Lawrence Beesley, *The Loss of the SS. Titanic*, New York, 1912, s. 105.

4 Henri Poincaré, *Science and Hypothesis*, 1901; yeniden basım New York, 1952, s. 50-58. Aynı zamanda bkz. bu konudaki makalesi, "On the Foundations of Geometry", *The Monist*, 9, 1898, s. 42.

Mach, görsel, işitsel ve dokunsal uzamlar tanımlıyordu ve bunlar duyusal sistemin farklı bölümlerinin duyarlılığına ve tepki zamanlarına göre değişiyordu. Bu uzamlar, geometrik uzamın "doğal" gelişiminin fizyolojik temellerini oluşturuyordu. Simetrinin bedensel bir kaynağı vardı, ayrıca Kartezyen geometrinin pozitif ve negatif koordinatları bedenimizin sol ve sağ oryantasyonundan türüyordu. Yüzey anlayışımız kendi derimizle ilgili deneyimimizden kaynaklıydı. "Deri uzamı" diyordu Mach, "iki boyutlu, sonlu, ölçüsüz ve kapalı Riemannıcı uzamın benzeşiğidir." Temel ölçü birimlerini ifade eden "ayak", "adım" gibi terimler anatomik kökenlerini açığa vurur ve dolayısıyla "uzam nosyonları, fizyolojik organizmamızdan kaynaklanır."[5]

Öklid'in tarif ettiğinden farklı olarak iki ve üç boyutlu uzamların olduğu ayrıca uzam deneyimimizin öznel olduğu ve benzersiz fizyolojimizin türevi olduğu görüşleri çoğunluk için rahatsız ediciydi. Bu yaklaşımlara yönelik, belki de en ünlü eleştiri V. I. Lenin'den geliyordu ve 1908 tarihli *Materialism and Empirio-Criticism* kitabında, uzamın çoğullaştırılmasına, uzamın nesnel bir gerçeklik değil ama bir anlama biçimi olduğu yönündeki "Kantçı" yaklaşıma, Mach ve Poincaré'nin "gerici" felsefelerine "yeter" diye haykırıyordu. Lenin, mutlak uzam ve zamandaki nesnel, maddi dünyayı savunmanın mücadelesini yaparken, rüzgâra karşı tenteyi tutmaya çalışan bir adam gibiydi; bu dünyanın Marksizmin temeli olduğuna inanıyor, ayrıca matematik ve fizikteki yeni gelişmelerin ona yönelik tehdidinden korkuyordu. Bu, uzmanlık alanının dışında bir alana uzanan bir adamın mahcup edici performansıydı; fakat görünüşte soyut bu düşüncenin somut sonuçları ve siyasal arka planı hakkında fikir veriyordu.

Lenin "Uzam ve Zaman" bölümüne, maddeci duruşu ortaya koyarak başlıyordu: Maddenin, insan zihninden bağımsız olarak içinde hareket ettiği bir uzam ve zamanın varlığı, nesnel bir gerçeklikti. Bu yaklaşım Kant'ın zaman ve uzamın nesnel gerçeklikler değil ama anlama biçimleri olduğu görüşüyle çelişi-

5 Ernst Mach, *Space and Geometry in Light of Physiological, Psychological and Physical Inquiry*, 1901; yeniden basım Chicago, 1906, s. 9, 94.

yordu. İnsanın uzam ve zaman kavrayışının "göreceli" olduğunu teslim ediyordu fakat bu görecelilik, nesnel gerçekliğin "mutlak hakikati" yönünde hareket ediyordu. Mach'ın uzam ve zamanın "duyular dizisi sistemleri" olduğu ifadesi "düpedüz idealist bir saçmalıktı." Mach'ın, fizikçilerin üç boyutlu olmayan bir uzamdaki elektriğe bir açıklama arayabilecekleri görüşünü "anlamsız" ilan ediyor ve Ortodoks duruşunu bir kez daha ortaya koyuyordu: "Bilim, araştırdığı maddenin üç boyutlu uzamda var olduğundan kuşku duymaz." Poincaré'nin zaman ve uzamın göreliliğine dair ünlü öngörüsünü elinin tersiyle itmesinin ardından, zaman ve uzamın "şeyleri birbirinden ayrı algılayış tarzımız" olduğunu yazmış olan "maddeciliğin dürüst düşmanı" Karl Pearson'u eleştiriyordu. Zaman ve uzamın nesnel gerçekliğini reddeden düşünce biçimi "kokuşmuş" ve "farazidir."[6]

Lenin bu polemiğe girer, çünkü Bolşevik partinin saygınlık ve siyasal etkinliğinin tehlikede olduğunu düşünmüştür. 1907'de *Die Neue Zeit*'da, Machçı felsefeyi benimsemiş ve Ortodoks Marksizme gölge düşürmüş bazı Bolşevikler hakkında yayınlanan bir makaleden sonra Lenin, Bolşevik tutumu savunmak; ayrıca Machçılığın partisindeki belirli bireylerin basit bir sapması olduğunu ve bunun modern toplumu zehirleyen maddi gerçeklikten şüphe duyma genel hastalığının bir dışavurumu olduğunu, her siyasal partide de ortaya çıkabileceğini göstermek için açık bir saldırıya karar verir.[7] Lenin son paragrafları, *Empirio-monism* (1904-1906) çalışmasında tüm deneyim kategorilerinin sosyal göreceliliğini savunan, ünlü Bolşevik felsefeci Bogdanov'a ayırır. Bogdanov zamanın, tıpkı uzam gibi, "farklı insan deneyimlerinin sosyal koordinasyonunun bir biçimi" olduğunu ileri sürmüştür. Bu tür bir görececi idealizm, maddeciliğin ve tüm kültürel olguların içinde yer aldığı sadece tek bir gerçek zaman ve uzam çerçevesi olduğu inancının altı-

6 V. I. Lenin, *Materialism and Empirio-Criticism: Critical Comments on a Reactionary Philosophy*, 1908; yeniden basım New York, 1927, s. 176-189.

7 Bu meselenin siyasal bağlamı için bkz. "Lenin and the Partyness of Philosophy", David Joravsky, *Soviet Marxism and Natural Science 1917-1932*, Londra, 1961, s. 24-44.

nı oymaktadır. Bogdanov'a göre, diye suçluyordu Lenin, "çeşitli uzam ve zaman biçimleri, insan deneyimlerine ve algısal yeteneklerine uyum gösterirler."[8] Bu formülasyon, Lenin maddeciliği ile iki açıdan çelişir. Çoklu uzama başvurması tek uzamın evrenselliğine karşıdır ve söz konusu farklı uzam ve zaman biçimlerinin insanın deneyimine "uyum göstermesi" de, Bogdanov'u, hem Mach hem de Poincaré'nin genetik bilgi felsefesi ile birleştirir.

Lenin Bogdanov'un sosyal görececiliği ile mücadele ederken, çok daha önemli bir görececilik kuramı Einstein tarafından geliştiriliyordu. Klasik fizik bilgisine, Michelson-Morley deneyinin negatif bulgularını uydurmaya çalışan fizikçilerin yaptığı, seramik zemine fındık gömmeye çalışan sincaba benzer. Lorentz, "esir akımı" yönünde seyreden ışık demeti için, deneyin mutlak zamanla uyumunu sağlayacak kadar bir zaman genleşmesi öngörüyordu. George Fitzgerald da, mutlak uzama tutunmak için benzer nitelikte bir orta yol izliyordu. Eter akışı yönünde ya da ters yönde hareket eden ışık için, aynı mesafeyi çapraz veya tersi yönde kat eden ışık demetine kıyasla, genleşen zamanı telafi edecek kadar esir akımında, deneyde kullanılan aparatın kollarının aslında kısalacağını varsayıyordu. Einstein, hem Fitzgerald'ın kısalmasını hem de Lorentz'in uzamasını bir kenara atarak, bunların yerine göreceliliği önerdi. 1905 tarihli özel kuramda uzam, yarı-perspektifsel bir çarpıtma olarak yeniden tanımlanıyordu. Kısalma, aygıtın moleküler yapısında gerçek bir değişim değil ama hareketli bir referans sisteminden yapılan gözlemin yol açtığı çarpıtmaydı. Bu perspektif etkisi aşina olunan perspektiften farklıydı; zira görmenin kendisinden kaynaklanmıyordu ve izlenen hareketli nesne gözlemciden ne kadar uzak olursa olsun gerçekleşecekti. Asıl önemli olan nesne ve izleyicinin aralarındaki mesafe değil, göreceli hızlarıydı. Einstein'ın açıklamasından hareketle, aygıtın ya da uzamda işgal ettiği yerin asıl uzunluğu kavramına mutlak bir anlam yüklenemezdi. Uzunluk herhangi bir şeyde değildi, ölçme işleminin bir sonucuydu. Dolayısıyla mutlak uzamın bir

8 Aktaran Lenin, *Materialism*, s. 189.

anlamı yoktu. 1916 yılında Einstein şöyle açıklıyordu: "Mutlak 'uzam' kavramından tamamıyla uzak durmalıyız, dürüstçe kabul etmeliyiz ki bu kavramdan hareketle en küçük bir fikir oluşturamayız ve onun yerine, 'sabit bir referans cismine göreceli hareket'i koyuyoruz."[9] Genel görecelilik kuramıyla birlikte, evrendeki tüm maddelerin oluşturduğu tüm çekim alanlarını hareketli referans sistemleri sayısına eşitlemek için, uzam sayısı, hesaplamaların ötesinde bir artış gösterdi. 1920'de Einstein kabaca şöyle özetliyordu: "Birbirine göre hareket halinde olan sonsuz sayıda uzam vardır."[10] Allahtan Lenin bu sırada durumu fark edemeyecek kadar devrim yapmakla meşguldü.

Fen bilimciler soyut uzamın heterojenliğine uyum sağlamaya çalışırken, doğa bilimciler canlı organizmaların yapısını ve uzamsal konumunu keşfe koyuldular. 1901'de Rus fizyolog Elie de Cyon, uzam deneyiminin fizyolojik kökenleri konusunda yirmi yıllık deneylerinin sonuçlarından hareketle, Öklidci geometrinin "doğal" temeli üzerine bir makale kaleme aldı.[11] Hipotezi, uzam duygusunun kulaktaki yarım çember kanallarından kaynaklandığıydı. İki kanallı hayvanlar sadece iki boyut deneyimliyordu, bir kanallı olanlar ise bir. İnsan üç boyut deneyimliyordu; çünkü dik düzlemli üç kanala sahipti ve üç boyutlu Öklid uzamı, bu kanal konumlarının belirlediği fizyolojik uzama karşılık geliyordu. Bu deneylerden hareketle Cyon, uzam duygusunun yaradılıştan olmadığı ve Kant'ın, zihnin *a priori* bir kategorisi olduğu yönündeki kuramının yanlış olduğu sonucuna varıyordu. Yaradılıştan olan sadece yarım çember kanallarıydı ve uzam duygumuz onlardan türüyordu ve onlara bağımlıydı. Bu iddiaların, özellikle de Kant'a yönelik saldırının cüretkârlığı önemli sayıda akademik eleştiriye yol açtı;[12] fakat bu durum Cyon'u yıldırmadı ve kuramını genişletmeyi sürdürdü. 1908'de, zaman duygusunun da yarım çember kanallarına

9 Albert Einstein, *Relativity*, New York, 1961, s. 9.

10 *A.g.e.*, s. 139.

11 E. De Cyon, "Les Bases naturelles de la géometrie d'Euclide", *Revue philosophique*, 52, Temmuz-Aralık 1901, s. 1-30.

12 Louis Couturat, "Sur les bases naturelles de la géométrie d'Euclide", *a.g.e.*, s. 540-542.

bağlı olduğunu savladı.[13] Sonraki yıl, vardığı sonuçlar bir kuramsal biyoloji klasiğinde, Jacob von Uexküll'ün *Umwelt und Innenwelt der Tiere* çalışmasında yer buldu.

Uexküll, biyologların kendi dünyalarında doğru bildikleri her şeyi (doğa, dünya, gökyüzü, uzamdaki nesneler) bir kenara bırakmalarını ve belirli bir organizmanın fiilî olarak deneyimleyebildiği çevre parçasına odaklanmalarını istiyordu. Tüm hayvanlar aynı çevrede yaşasalar da her birini çevreleyen kendi dünyaları vardı (*Umwelt*). Her tür, dış dünyaya kendine özgü bir tepki veriyordu ve bu tepki onun özel iç dünyasını yaratıyordu (*Innenwelt*). Basit hayvanlar (*lower animals*) uyarıcılara dolaysız tepki veriyordu. Sadece, görme organına sahip gelişmiş hayvanlar (*higher animals*) doğru bir uzam duygusu geliştirebilirdi. Beyinleri, çevreleyen dünyayı sadece dolaysız temasla değil ama aynı zamanda çevrede bulunan nesneleri ve uzamsal ilişkileri görerek tanıyordu. Bu yansıyan dünya ya da karşı-dünya (*Gegenwelt*), her bir sinir ve kas sistemi türüne göre farklılık gösteriyordu. Böylelikle, iç-dünyalar, çevre-dünyalar ve karşı-dünyalar her bir hayvanın "kuruluş planına" göre değişiyor ve farklı uzam duyguları oluşturuyordu.

Uexküll, Cyon'un kuramını değiştirdi ve tüm hayvanlar âlemine genişletti. Vardığı sonuç, gelişmemiş de olsa, tüm hayvanların uzam duygusunun benzersiz fizyolojilerine göre farklılaştığıydı. Her birinin kendine özgü boyutları vardı, hatta tek hücreli hayvanın uzam duygusunun bile. Amibin uzamı sınırlıydı ancak bunu derinlemesine detaylandırarak, "en canlı sanat eseri" olarak niteledi. Hayvan ihtiyaçlarının ve yapısal düzenlerinin oluşturduğu yaratıcı güce atfettiği değer, Darwin'in doğal seçilim kuramını eleştirmesine yol açtı. "Çoğu insanın inandığı gibi, doğanın hayvanları uyum göstermeye zorladığı doğru değildir, tersine hayvanlar ihtiyaçlarına göre kendi doğalarını oluştururlar."[14] Bu kalabalık dünyalar ve yaşayan tür-

13 E. Von Cyon, *Das Ohrlabyrinth als Organ der mathematischen Sinne für Raum und Zeit*, Berlin, 1908, bölüm 7.

14 Jacob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin, 1909, s. 195. Bu bulgularını daha sonra genişletmiştir, *Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung*, Münih, 1913.

ler arasında, göremediğimiz daha yüksek dünyalar ve üstün boyutlar da olabileceği varsayımında bulunuyordu, tıpkı amibin gökyüzündeki yıldızları görememesi gibi.

Türoluşsal (*phylogenetic*) yelpazeye saçılmış olan farklı uzamsal yönelimli bütünsel dünyaların varlığının belirtilmesi insanın benmerkezciliğine bir meydan okumaydı. Diğer bir karşı çıkış sosyal bilimcilerden geldi. Maceracılar ve araştırmacılar uzun süredir dolaşıp dünyanın kabuğunu kaldırarak diğer topluluklarla ilgili bir şeyler bulmaya çalışıyorlardı fakat her zaman, bulduklarını modern Batılı dünyanın uzamına göre yeniden kuruyorlar, hiçbir zaman akrabalık örüntüleri ve ergenlik törenlerinde olduğu gibi uzamın da topluluktan topluluğa değişebileceğini düşünmüyorlardı. Durkheim'ın, uzamın sosyal göreceliliği ve heterojenliği tezi, temel deneyim kategorilerinin sosyal kökeni üzerine genel kuramının bir bölümüydü.[15] *Primitive Classification*'da, Sir James Frazer'a atfedilen sosyal ilişkilerin insan kavrayışında içkin olan mantıklı ilişkilere dayandığı kuramına karşı çıktı. Tam aksini iddia ediyordu; mantıksal kategoriler sosyal kategorilerden türüyordu ve uzam da bunlardan biriydi. Bunu örneklemek için, Zuni Kızılderililerini anlattı. Zuniler uzamı yediye ayırıyorlardı: Kuzey, güney, doğu, batı, zirve (zenith), en alt nokta (nadir) ve merkez. Bu, sosyal deneyimden türetilmişti ve tüm nesneler ona aitti. Rüzgâr ve hava kuzeye; su ve bahar batıya; ateş ve yaz güneye; toprak ve buz doğuya aitti. Farklı kuş ve bitkiler de, tıpkı hayat enerjileri gibi belirli bölgelere aitti. Kuzey pelikan ve turnanın, pırnal meşesinin, güç ve yıkımın bölgesiydi. Vardığı sonuç, onların uzamlarının "kabilenin mekânından başka bir şey olmadığıydı, sadece gerçek sınırlarının ötesinde sonsuz oranda *genişletilmişti*."[16] Uzam iki anlamda heterojendi: Toplumdan topluma değişiyordu ve Zunilerde olduğu gibi toplum içinde değişiyordu, farklı bölgelerin farklı özellikleri vardı.

15 Diğer kategorilerde neden, sınıf, madde, sayı ve güç tartışılıyordu. Bu tezlerin çözümlendiği bir kaynak; Steven Lukes, *Émile Durkheim: His Life and Work*, New York, 1973, s. 436-445.

16 Émile Durkheim ve Marcel Mauss, *Primitive Classification*, New York, 1970, s. 43-44, 82, 86.

The Elementary Forms of the Religious Life'ta Durkheim, yine düşünce kategorilerinin sosyal kökenlerine ilişkin genel kuramının bir parçası olarak, uzamın heterojen niteliği üzerinde durdu. Eğer uzam mutlak homojen olsaydı, diyordu, duyumsal deneyimin farklı verilerini koordine etmek anlamsız olurdu. Uzamda şeyleri tanımlamak için onların farklı yerleştirilebilmesinin (yukarıya ve aşağıya, sağa ve sola) mümkün olması gerekirdi; böylece, her toplumda uzam heterojendi. Ancak, birbirinden farklı uzamlarla ilgili, toplumun tüm fertlerinin paylaştığı bir kolektif anlayış mevcuttu, dolayısıyla da sosyal kökenleri olmalıydı; bu uzamsal sınıflandırmaların yapısal anlamda sosyal yapılara benzeş olduğunun göstergeleri vardı: "Avustralya ve Kuzey Amerika'da, uzamın dev bir daire olarak düşünüldüğü toplumlar var çünkü yaşadıkları kampın biçimi dairesel; bu uzamsal daire tam olarak kabile dairesi gibi bölünüyor ve onun görünümünü taşıyor. Kabiledeki klan sayısı kadar çok sayıda farklı bölge var ve bu bölgelerin konumunu belirleyen de klanların kamp yerinde işgal ettiği bölge."[17] Durkheim yerkürenin yüzeyinde, birbirinden şark halılarının motifleri gibi ayrılan, böyle çok sayıda uzam olduğuna inanıyordu.[18] Almanya'da diğer bir sosyal bilimci, zamana gömülü uzam çokluğunu gün yüzüne çıkardı.

17 Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life,* New York, 1965, s. 22, 32, 489-492.

18 *Consciousness and Society: The Reconstruction of European Social Thought 1890-1930,* New York, 1958 çalışmasında H. Stuart Hughes, bu neslin, insan ve toplum incelemelerinde gerekli bilinç dolayımı olan "sosyal düşüncenin öznel niteliğini" keşfettiğini düşünüyordu. Hughes'a göre Durkheim, "kendilerini dışsal verilerle nihai entelektüel ürün arasına sıkışmış, bu veriler ile ilgili kendi farkındalıklarını yansıtmada bir ara aşama konumunda bulan" birçoklarından biriydi; bkz. s. 16,17. Farklı toplumların dinî pratiklerinde uzamın sol ve sağ ellerde kutuplaşması konusunun ele alındığı bir kaynak için bkz. Robert Hertz, "La Prééminence de la main droite: étude sur la polarité religieuse", *Revue Philosophique,* Aralık, 1909, s. 553-580. Marksist tarihçi Henri Lefebvre toplumsal "uzam üretimini" (özellikle de benzersiz kapitalist ve sosyalist tarzları) çözümlemiş ve yaklaşık 1910'da, eski tekbiçimli uzamdan bir kopuş saptamıştır; "Öklidci ve perspektifsel uzam, diğer aşina olunan yerlerle (şehir, tarih, ataerkillik, müzikte tonal sistem, ahlaki gelenek, vb.) birlikte yol alan bir gönderge (referent) olmaktan çıktığında." Bkz. *La Production de l'espace,* Paris, 1974, s. 34 vd.

Spengler, farklı kültürlerin benzersiz uzam (ve zaman) anlayışları olduğuna inanıyordu ve bunlar hayatın her yönünü kuşatan bir sembolizmde ortaya çıkıyordu. Uzam anlayışı ya da genişleme, kültürün "birincil simgesidir" ve siyasal kurumlarda, dinî mitlerde, ahlaki ideallerde, bilim ilkelerinde; ayrıca resim, müzik ve heykel biçimlerinde içkindir. Ancak hiçbir zaman dolaysız olarak kavramlaştırılmazlar ve onun özgül yayılma nosyonunu anlayabilmek için kültürün birçok yönünü ele almak gerekir. Modern "Faustçu" çağın sonsuz geniş uzamı, aslında, büyük tarihî kültürlerin yer aldığı sahnelerden bir tanesidir.

Mısırlılar uzamı, birey ruhunun sonunda ecdadının yargıçları huzuruna çıkacağı dar bir yol olarak görür. En belirgin yapıları binalar değil, taş duvarlı yollardır. Rölyefler ve resimler dizilidir ve bakanı belli bir istikamete yönlendirir. Çin kültüründe de uzam, dünyayı dolaşan bir yoldur; ancak bireyi ecdadının mezarına yönlendiren, doğadır, "kapılardan geçen, köprüleri, yuvarlak tepeleri ve duvarları aşan dolambaçlı yollardır," Mısırlılarınki gibi dizili taşlar değil. Yunan uzamında hâkim olan, yakınlık ve sınırlılık duygusudur. Evren bir kozmostur, cennetsel gök kubbenin örttüğü, "yakın ve tamamıyla görülebilir şeylerin oluşturduğu düzenli bütündür." Yönetim biçimi açıkça sınırlanmış şehir devletidir; tapınakları, kolonlarla çevrili bir merkezden ibaret sınırlı yapılardır. Geleneksel sanat, figürleri keskin çizgilerle sınırlanmış yüzeylerle "kapatır" ve bedenin belirginliği, gözleri uzak olandan "yakın ve hareketsiz" olana çeker. Heykelleri, binaları gibi, açıkça sınırlandırılmıştır; sonsuzluk ve sınırsızlık belirtisi taşımaz, ayrıca dünyanın ve cennetin ideal biçimleri olan düzgün ve kapalı geometrik figürler üretir.[19]

Spengler'in modern çağda uzamı ele alışı, tezine –modern çağda Faustcu ruhun birincil simgesinin sonsuz uzam olması– paralel bir coşkuyla genişler. Faust'un kararsız mücadelesi, yükselen Gotik katedraller, geometrik uzamların çoğalma-

19 Oswald Spengler, *The Decline of the West*, New York, 1926, I, s. 174-178; 188-190; H. Stuart Hughes, *Oswald Spengler*, New York, 1952, s. 78-79.

sı bu sonsuzluk duygusunu yansıtır. Wagner'in *Tristan*'ı gibi modern müzikler, ruhları maddi olanın yükünden kurtarır ve sonsuz olana yönelmekte özgür bırakır. Son olarak, modern çağın sonsuz uzam duygusuna ilişkin kanıt bombardımanına yer verir: "Kopernik dünyasının bugün sahip olduğumuz gösterişli uzama doğru genişlemesi; Kolomb'un keşfinin, Batı'nın tüm dünya yüzeyini kontrol etmesi yönünde gelişimi; yağlıboya resim ve tragedya-sahnesinin perspektifi; uygarlığımızın hızlı ulaşım, gökyüzünü fethetme, Kutup bölgelerini keşfetme ve dağ zirvelerine neredeyse imkânsız tırmanışlar yapma tutkusu."[20]

Geometrik ve fiziksel uzamların çoğalmasının, matematik ve fizik üzerinde etkisi büyüktü fakat genelde başka düşünce alanlarını etkilemedi. Amip için, Zunis ve antik Mısırlılar için uzam deneyimlerinin keşfedilmesi bazı doğa ve sosyal bilimciler açısından önemliydi fakat kendi disiplinleri dışında çok az ilgi uyandırdı. Ancak resimde bakış açılarının çoğalmasının, sanat dünyasını fazlasıyla aşan etkileri oldu. Nesneleri uzamda görme ve canlandırmanın yeni biçimlerini yarattı ve böylelikle geleneksel homojenlik nosyonuna karşı çıktı.

Resimde uzamın tasviri, bir kültürün değerini ve temel kavramsal kategorilerini yansıtır. Ortaçağ'da, kişilerin ve şeylerin dünyada ve cennetteki önemi, resim uzamındaki boyut ve konumunu da belirliyordu. Perspektif kullanılmaya başlandığında, nesneler esas büyüklükleri ölçeğinde canlandırıldılar ve görülebilir dünyanın yeniden üretimi için uzama yerleştirildiler.[21] 1453 yılında Floransalı ressam Leon Battista Alberti, dört yüz elli yıl boyunca resme egemen olacak perspektif kurallarını formüle etti. Niyeti, Tanrısal düzenin, tabiattaki uyumun ve insani erdemlerin gö ülebilir olmasını sağlayacak birleşik bir re-

20 Spengler, *Decline*, s. 337.

21 Perspektif kullanımının kültürel etkileri konusunda öncü bir çalışma, Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925.

sim uzamı oluşturma konusunda ressamlara yardımcı olmaktı. Samuel Edgerton, perspektif formülünün, dönem Floransa'sı bütününün "görsel bir metaforu" olduğunu düşünüyordu: Siyasal olarak Medici oligarşisinin egemenliği altına girmek üzereydi; matematiksel düzene dayalı ve çift-girişli muhasebe sistemi kullanan bankacılık ve ticaret sektöründe akılcılık giderek güçleniyordu; Tuscan tepelerinde oluşturulan teraslarda düzenli sıralar halinde zeytin ağaçları ile paralel dizilmiş şarap üzümleri vardı ve tümünü merkezî bir toprak yönetimi denetliyordu; orantı ve düzen tüm kültürel alanlarda değerliydi ayrıca adap ve kılık kıyafeti de düzenlemesi bekleniyordu.[22] Perspektif kuralları bazen arızi değişikliklere ya da kasıtlı ihlallere uğrasa da, uzamın canlandırılmasında 20. yüzyıla kadar egemen oldu. Daha sonra İzlenimcilerin, Cézanne ve Kübistlerin etkisi altında, perspektif dünyası, adeta deprem bir Rönesans yol sahnesinin tam da kaldırımlarını vurmuş gibi, paramparça oldu.

İzlenimciler, stüdyolarını terk ederek resim yapmak için dışarı çıkınca, renk ve ışık gölgelerinin yanı sıra yeni tür bakış açıları keşfettiler. Alberti'nin, tuval yerden tam bir metre yükseğe, doğrudan nesneye bakacak şekilde yerleştirilmelidir, kuralını yıktılar ve yeni kompozisyonlar yaratmak için, nesneyi yukarıya ya da aşağıya doğru, alışılmışın dışında açılara yerleştirdiler. Sahnenin içine doğru yaklaştılar ve uzaklaştılar; böylelikle çerçeve, bir küpün ön yüzeyi olan geleneksel uzamdan ayrıldı. Daubigny, demirli bir teknenin sallantısında ya da Sen nehrinde seyir halindeyken yaptığı resimlerle, sabit bakış açısının reddini uç noktasına taşıdı. Bu yeni bakış açılarıyla İzlenimciler, skenografik uzam anlayışını terk ettiler.[23] Her ne kadar İzlenimci uzamın içerik ve bakış açısı çeşitlenmiş olsa da, sonuçta tek bir açıdan bakılan tek bir uzam söz konusudur. Tek tuval üzerinde, aynı nesnenin çoklu perspektifini kullanarak, gerçekten heterojen uzamı ilk uygulayan Cézanne olmuş-

22 Samuel Y. Edgerton jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, 1975, s. 30-40.

23 L. Keith Cohen, "The Novel and the Movies: Dynamics of Artistic Exchange in the Early Twentieth Century", Doktora tezi, Princeton Üniversitesi, 1974, s. 49-50.

tur. *Still Life* (1883-1887) çalışmasında büyük bir vazo, bilimsel perspektifin izin vereceğinden daha yuvarlak beyzi ağzıyla ve aynı yatay düzlemde yanında duran diğer vazoya göre ağzının daha açık olmasıyla, iki bakış açısından yeniden kurulur. *Still Life With a Basket of Apples* (1890-1894) çalışmasında, masanın köşeleri farklı gözlem noktalarından görülür ve diğer biçimlerle bir denge yaratmak üzere birbirine eklenir. 1895 tarihli *Portrait of Gustave Geoffroy,* oturan kişinin cepheden görünüşü ile üzerinde hemen hemen hiç perspektifsel küçültme uygulanmamış açık kitapların yer aldığı önündeki masanın havadan görünüşünü birleştirir. Optik olarak imkânsız bakış açısı bileşimleri Cézanne'ın adamla ve çalışmalarıyla ilgili her şeyi göstermesini mümkün kılarken aynı zamanda kompozisyonun gereklerini de yerine getirebilmiştir. Şekline hayranlık duyduğu Sainte-Victoire Dağı'nı yüzlerce kez resmetmiştir. Manzaranın farklı bölgeleri için farklı perspektifler kullanarak, onu uzak arka plandan söküp ön plana yaklaştırmıştır; ta ki daha sonraki resimlerde, biçim ve uzama hayatı boyunca duyduğu hayranlığın adeta simgesiymişçesine tüm cesametiyle belirinceye kadar. O, sanatsal ihtiyaçlarını karşılamak üzere Aix-en-Provence bölgesinin taşlarını söküp, ağaçlarını temizledikçe, manzaraları modern resimde çığır açmaktadır.

Cézanne için tuvalin düz yüzeyindeki biçimlerin kompozisyonuna bağlılığı birincildir; hacim ve derinliğin alışılagelmiş gerçeğe uygun canlandırılması ise ikincildir.[24] Çoğu ressam üç boyutlu uzam yanılgısı yaratmaya çalışırken, Cézanne, resim yüzeyinin düzlüğünü önemsemiş ve buna uygun olarak, sıklıkla perspektif kurallarını ihlal etmiştir. Derinliği gösterme tekniklerini hiçbir zaman tümüyle terk etmemiştir fakat gerekli oldukça ödün vermiştir. Böylelikle, sabit çizgisel perspektifi terk ederek çoklu perspektife geçmiş, uzaktaki nesneleri yakın planda olanlar kadar ya da onlardan daha parlak resmederek, manzarada atmosferik perspektifi ihlal etmiştir ve üst

24 Bilimsel perspektifin çöküşünde Cézanne'ın rolünün genel bir ele alınışı için bkz. Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende wissenschaftlichen Perspektive,* 1938; yeniden basım Viyana, 1970, s. 184 vd.

üste binmelerin genel tasarımını bozduğu durumlarda, bazen bir çömleği paramparça etmiştir. Resimlerin iki boyutlu yüzeyi ile hacimlerin üç boyutluluk özelliklerini bağdaştırmaya çalışmıştır ve bu gerilim resimlerinde titreşir. Algılar ve anlayışları da kaynaştırmaya çalışmıştır – şeyleri, tek bir bakış açısından görmek ve çoklu bakış açısının bileşimiyle onları bilmek. Deneyim bize vazo ağzının yuvarlak olduğunu söyler fakat yandan baktığımızda oval görünür. Cézanne iki görsel algıyı çoklu perspektifle birleştirmiştir. Bu cüretkâr yenilikler ancak keskin bir uzam duygusuna sahip biri için mümkündür. Cézanne'ın, minik bakış açısı değişikliklerine karşı benzersiz duyarlılığı, 8 Eylül 1906 tarihinde oğluna yazdığı bir mektupta ortaya çıkar: "Burada, nehrin kıyısında çok sayıda motif var. Aynı nesneye farklı bir açıdan bakmak, insanda araştırmak için büyük bir merak uyandırıyor ve o kadar çok imkân sunuyor ki sanırım hiç yerimi değiştirmeden, sadece sağa ya da sola daha çok eğilerek aylarca meşgul olabilirim."[25] Biçim ve perspektifte, başka ressamların ayırt edemeyeceği küçük farklılıklar, Cézanne'ı meşgul ediyordu. Marleau-Ponty'nin söylediği gibi, "yepyeni bir yöntem izlenimini, görünüm sanatı nesnesini ve bunun gözümüzün önünde kuruluşunu" yaratana kadar bunlarla boğuştu."[26] Cézanne, nesneleri uzamda şekillendirerek "gerçekleştirir"; nesne uzamda belirene kadar ve bizim deneyim dünyamıza dahil olana kadar gözler görme alanını tarar, şeylerin etrafında dolaşır. Cézanne için uzamdaki bir nesne, bakış açısındaki en küçük oynamalara göre değişen, gören gözün yaratıları çokluğudur.

Tarihsel yeniden kurguların en büyük yanılgılarından biri olguların "geçişsel" (*transitional*) diye nitelenmesidir. Cézanne'ın çalışmaları, resim tarihinde gerçekleştirilen eksiksiz külliyatlardan biridir ve bu çalışmaları modern resme geçiş olarak görmek özellikle yanıltıcıdır. Yine de, uzamı canlandırma konusunda yaptığı önemli buluşlar (resimsel derinliğin azaltılma-

25 Yayına hazırlayan John Rewald, *Paul Cézanne Letters*, Oxford, 1946, s. 262.

26 Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 1948; yeniden basım, Evanston, 1964, s. 14.

sı ve çoklu perspektif kullanımı) 20. yüzyıl başlarında Kübistler tarafından daha da ileri taşınmış ve bu nedenle geçişsel olarak görülmüştür. Kübistler Cézanne'a olan borçlarını defalarca belirtmişlerdir ve daha da radikal uzam tasavvurları yaratabilmek için onun tekniklerini kullanmışlardır. Çoklu perspektif kullanımları, görsel uzamın homojenliğini parçalayan sinema ile güçlü benzerlikler gösterir.

Modern resim gibi sinema da bazı yeni ve değişik uzamsal imkânlar sunmuştur. Tiyatro izleyicileri, eylemi baştan sona değişmeyen ve tekbiçimli bir uzamda, aynı çerçeve içinde, tek bir açıdan ve değişmeyen bir mesafeden izlerler. Ancak sinema, uzamı birçok yönden manipüle edebilir. Kamerayı hareket ettirerek ya da lensin açısıyla oynayarak çerçeve değiştirilebilir. Bakış açısı veya eylemden uzaklık, farklı kamera pozisyonlarıyla değiştirilebilir ve izlenen uzam da kameranın sağa sola çevrilmesi ile kesintisiz olarak hareket edebilir. Bu kamera teknikleriyle üretilen uzam çokluğu, bakış açılarını hızla değiştirmeyi ve uzamsal bütünlüğü daha da fazla parçalamayı mümkün kılan montaj ile artırılır.[27] Sinema aynı zamanda, izleyicilerin nadiren ulaşabilecekleri, dünyadan çeşitli yerleri gösterebilir. 1898'de Viyanalı bir doktor, cerrahi müdahale için açılan bir kalbin atışlarını filme alır. Kamera aynı zamanda, yeni X-ışınları sayesinde, insan vücudunun içine bakar. 1913 tarihli ve "The Widening Field of the Moving Picture" başlıklı bir makale, Cornell Tıp Okulu'ndan bir radyoloğun "Röntgensinematografisini" anlatır; bismut subkarbonat ve süt karışımının bağırsaklardan geçişi sırasında çekilen ardıl röntgen görüntüleriyle bir film yapmıştır.[28]

Kübizmin iki öncüsü, Picasso ve Braque, Cézanne ve sinemanın yeniliklerini birleştirmiş ve 15. yüzyıldan beri resimde uzamın canlandırılmasında en önemli devrimin yolunu açmışlardır. Çizgisel perspektiflerin homojen uzamını terk ederek nesneleri çoklu uzamda ve çoklu perspektiften resmeder-

27 Georges Matoré, *L'Espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, 1962, s. 236-242; Standish Lawder, *The Cubist Cinema*, New York, 1975, s. 12.

28 Charles B. Brewer, "The Widening Field of the Moving-Picture" *The Century Magazine*, 86, 1913, s. 73-74.

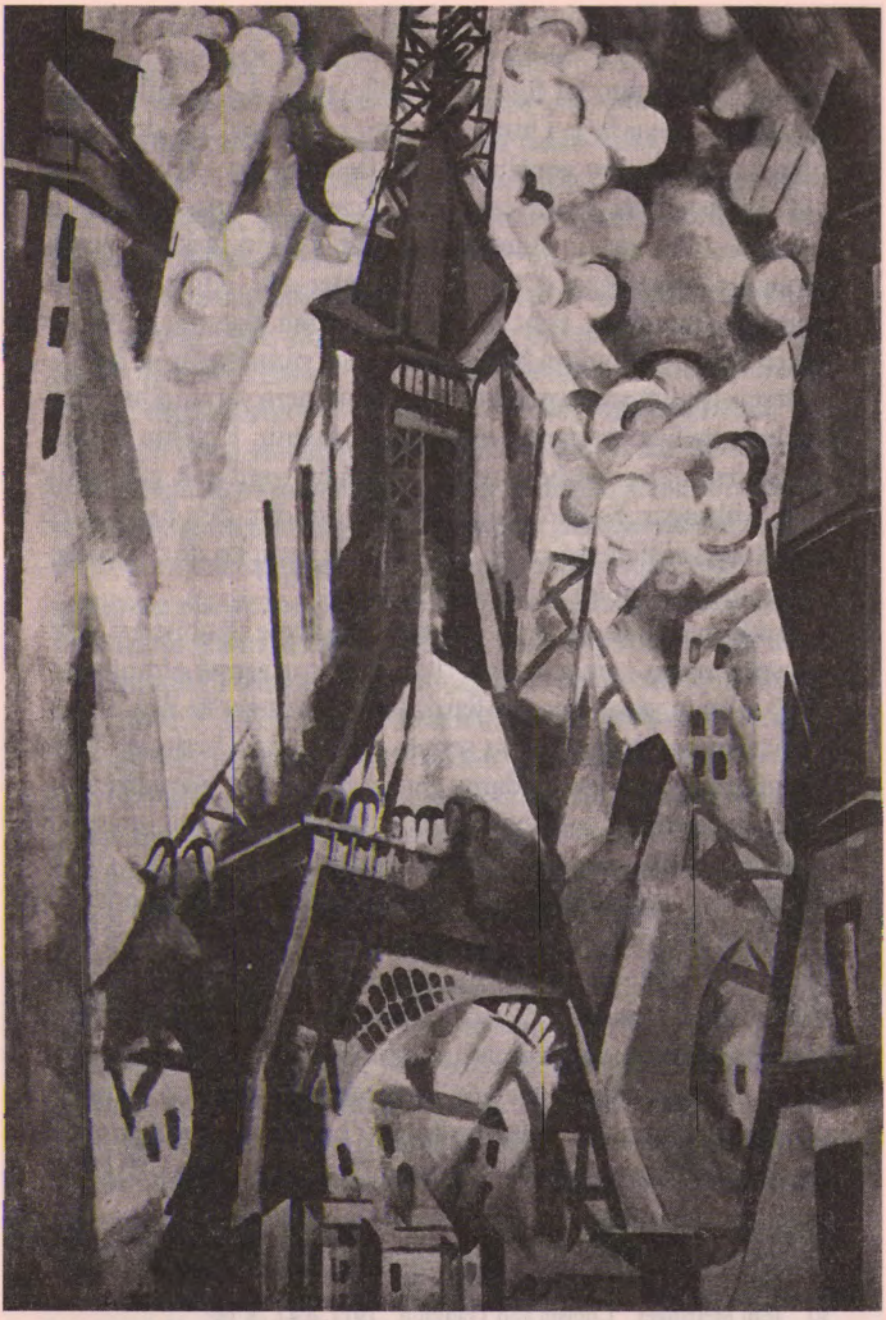
ken, röntgen filmlerine benzer biçimde, içlerine bakmışlardır. Picasso'nun ilk Kübist eseri *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), cepheden görünen iki figürün, profilden, keskin çizgilerle burunlarını canlandırır. Oturan figürün sırtı izleyiciye dönüktür fakat başı cepheden görülmektedir. Delaunay'ın 1910-1914 tarihli Kübist *Eiffel Tower* çalışması (Resim 5), Paris yaşamında kulenin çoklu var oluşunu temsil eder. Şehrin farklı yerlerinden evler, Noel ağacı dibindeki hediyeler gibi, altına ve çevresine kümelenmiştir. Pencereleri her yönden, hatta içinden ona doğru bakar. Alt bölüm bir köşeden gösterilmektedir ve gerideki demir işçiliği yan tarafa kondurularak, hem yapının havadarlığı hem de her yönden görülebilirliği imlenir. Kulenin bir kısmı çıkarılmış ve üst bölüm zemine doğru yığılarak yükseklik ifade edilmiştir. Kule özellikle iyi bir konudur; zira her yerden görülür ve nesnelerin çoklu perspektifle yeniden düzenlenmesi yönündeki Kübist hedefi simgeler.

Çoklu perspektifle ilgili bir değerlendirme, Kübistleri geleneksel sanatın zamansal sınırlarından kurtarmış olduğudur. 1910 yılında yazar Roger Allard, Jean Metzinger'in Kübist resmini "zamana yerleştirilmiş sentez öğeleri" diye betimler.[29] Ertesi yıl Metzinger bir açıklama getirir: Kübistler, "ressama, nesnenin karşısında, belli bir uzaklıkta sabit kalmasını emreden önyargıyı sökûp atmıştır... kendilerine konu nesnesinin çevresinde hareket etme serbestisi tanıyarak, aklın denetiminde, çeşitli ardıl açılardan nesnenin somut bir resmini vermeye çalışırlar. Geçmişte bir resmin ele geçirdiği sadece uzamken, artık zamana da hükmeder."[30] 1913 yılında Apollinaire, Kübistlerin üçüncü boyutun ötesinde bilim adamlarını izlediği yorumunu yapar; "oldukça doğal bir yönlendirmeyle... uzamsal ölçümlerin yeni imkânlarına kafa yordular ki bu, modern araştırmaların dilinde şu terimle belirtiliyordu: Dördüncü boyut."[31] O dö-

29 Roger Allard, "At the Paris Salon d'Automne", 1910, *Cubism*, yayına hazırlayan Edward Fry, New York, 1966, s. 62.

30 Jean Metzinger, "Cubism and Tradition", 1911, *a.g.e.*, s. 66.

31 Guillaume Apollinaire, *Cubist Painters*, 1913; yeniden basım New York, 1944, s. 13.



Resim 5. Robert Delaunay, *Eiffel Tower*, 1910-11. Emmanuel Hoffman Vakfı, Basel, Kunstmuseum izniyle.

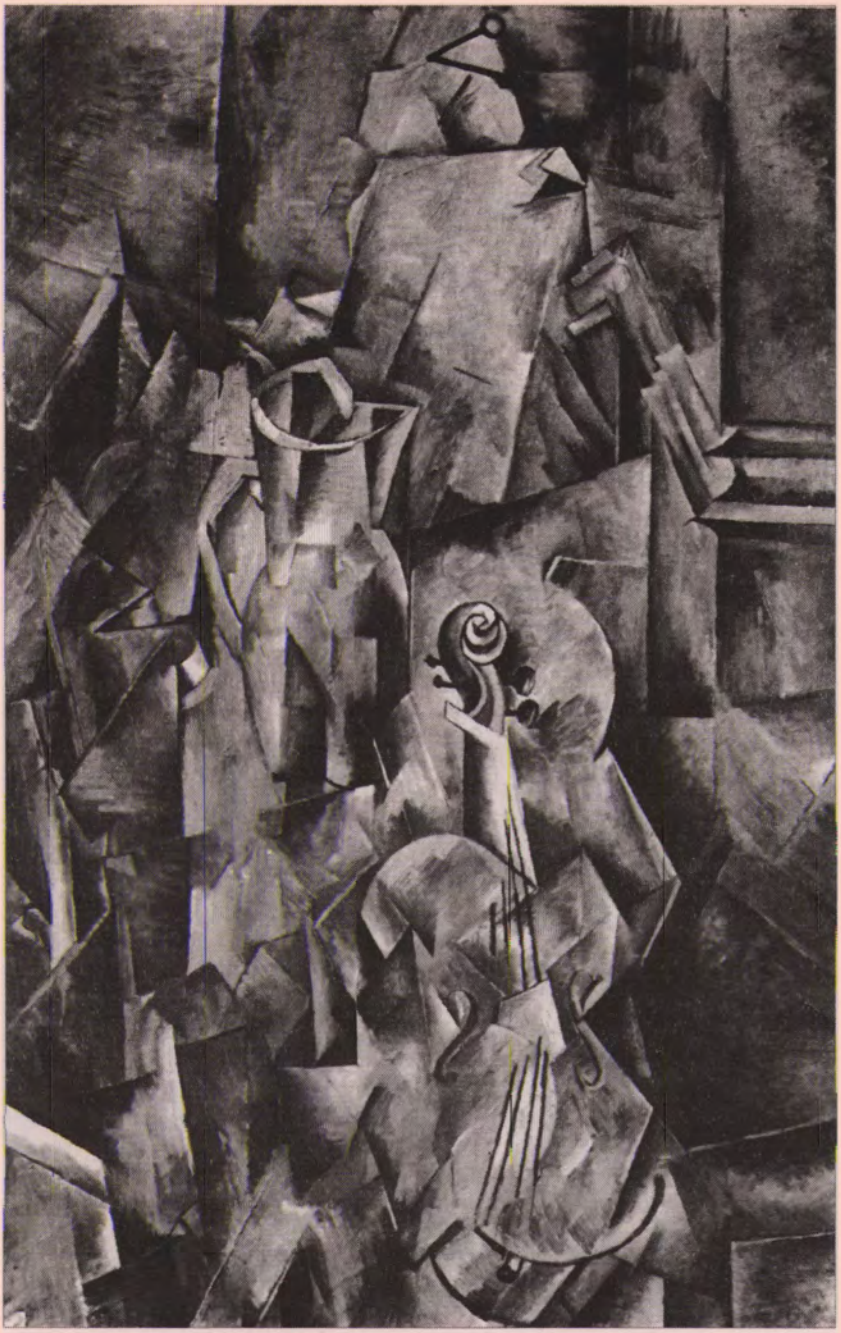
nem Fransa'sında dördüncü boyuta yaygın bir ilgi vardı, Kübistler bundan ilham almış olabilir.[32]

Kübistler, çoklu bakış açılarını canlandırmaya ek olarak, geleneksel derinlik kavramını da gözden geçirmişlerdir. Önceleri sanatçılar, resmi, nesnenin üç boyutlu uzamda temsil edilmesi olarak görüyorlardı; ancak modern sanatçılar, resmin herhangi bir şey temsil etmesi gerektiği anlayışını reddettiler. Bunun yerine, ne ise o olmalıydı – düz bir yüzeydeki biçimler kompozisyonu. 1900 yılında sanat eleştirmeni Maurice Denis, modern sanatın bu asli niteliğini ilan etti: "Bir resim –savaş atı, çıplak kadın ya da bir anekdot olmanın öncesinde– aslında belli bir düzende renklerin yerleştirildiği düz bir yüzeydir."[33] Kübistlerin başarısı olan bu düzleştirme, kısmen çoklu perspektiften kaynaklanırken; kısmen de çoklu ışık kaynaklarından, havadan perspektifin azaltılmasıyla ve katı ve üst üste binen biçimlerin parçalanmasıyla gerçekleşir. Braque'ın *Still Life with Violin and Pitcher* (1910; Resim 6) çalışmasında tüm bu teknikler görülebilir. Keman parçalanmıştır ve birkaç bakış açısından görünür. Renkler beyaz, siyah, kahverengi tonlarıyla sınırlıdır ve havadan perspektif kullanılmamıştır. Sert üst üste bindirmeler, biçim ve derinliği belirtir fakat hangi biçimin ne derinlikte olduğunu kesin bir biçimde saptamak imkânsızdır. Işık kaynağı belirsizdir ve farklı yönlere gölge düşürür; çivinin gölgesi sağdayken, üstteki katlanmış kâğıt sola be-

---

32 E. Jouffret, *Traité élémentaire de géometrie à quatre dimensions*, Paris, 1903, s. 153. Fizik ve geometrinin Kübistler üzerindeki olası etkisi konusunda yazdığı makaleyle bu bağlantıyı yapan Linda Dalrymple Henderson'dur: "A New Facet of Cubism: 'The Fourth Dimension' and 'Non-Euclidian Geometry' Reinterpreted", *The Art Quarterly*, Kış 1971, s. 411-433. Paul M. Laporte ve diğerlerinin Kübizm ile bilim arasında yaptıkları yüzeysel bağlantıları reddeder ve Kübistlerin, Einstein'ın göreselilik ya da Minkowski'nin uzam-zaman kuramını bilmeseler de, arkadaşları sigorta uzmanı Maurice Princet'ten [Kübizm'in doğuşunda rol oynayan Fransız matematikçi – ç.n.] dördüncü boyut ve Öklidci olmayan geometriyi öğrenmiş olabileceklerini ortaya koyar. Picasso, Princet ile dördüncü boyutu tartıştıklarını reddetse de, Henderson, onun ya da diğer Kübistlerin böyle bir düşünceyi dolaylı olarak almalarının mümkün olabileceğini varsayar.

33 Bkz. yayına hazırlayan Judith Wechsler, *Cézanne in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1975, s. 7.



Resim 6. Georges Braque, *Still Life With Violin and Pitcher*, 1910.
Basel, Kunstmuseum izniyle.

lirgin bir gölge düşürür. Bu çelişki, tutarlı bir derinlik duygusuna da engel teşkil eder. İki ve üç boyutlu uzamla ilgili bir diğer çift anlamlılığı, duvardaki pervaz barındırır; bir köşede derinlik açıkça görülürken, diğerinde, resmin genelindeki düz kompozisyona karışır. Cézanne gibi Kübistler de derinliği tamamıyla terk etmez fakat azaltarak, ilham kaynakları olan üç boyutlu dünya ile sanatları olan iki boyutlu resim arasında bir gerilim yaratırlar. *Trompe l'oeil* tekniğiyle resmedilmiş çivi, bu yaratıcı gerilimin bir simgesidir. Resimde üç boyutluluğundan en az şüphe duyulacak nesnedir ve belirgin bir ışık kaynağı ile sunulur; ancak aynı zamanda, resmin düz olduğunu ve bir kâğıt parçası gibi duvara çivilenebileceğini ilan ederek derinlik yanılsamasıyla çelişki oluşturur. Resimde üçüncü boyutun bağrına saplanır.

Kübistlerin geleneksel resim uzamından kopuşu, 1912'de Gleizes ve Metzinger'in yazdığı bir metnin konusudur. Perspektif yakınlaştırma tekniği sadece görsel uzamı kaydeder; fakat resmin uzamını oluştururken sanatçı, aynı zamanda izleyici, tüm yetileriyle dünyaya tepki göstermelidir. "Kasılarak veya genişleyerek resim düzlemini dönüştüren, kişilik bütünlüğümüzdür. Tepki gösterildiğinde, bu düzlem, sanatçının kişiliğini izleyicinin anlayışına yansıtır ve dolayısıyla resimsel düzlem tanımlanır – iki öznel uzam arasında hassas bir geçiş." Modern sanat artık bilimsel perspektif kurallarını kayıtsız şartsız yeterli görmez. "Ölçeğe titizlikle bağlı kalınsa da, nehrin, ağaç yapraklarının ve kıyıların değeri artık ne en kalınlık ve derinlikle ne de bu boyutlar arasındaki ilişkiyle ölçülmektedir. Doğal uzamdan koparılarak farklı bir uzama adım atmışlardır ve burada, gözlemlenen oranlara uyulmaz." Bu farklı çeşitteki uzam artık "saf görsel uzamla ya da Öklidci uzamla" karıştırılmamalıdır. Tüm yeti ve duyguların uzamıdır ve eğer herhangi bir geometri ile ilişkilendirilecekse bu, Riemann'ınki gibi Öklidci olmayan bir geometri olmalıdır.[34] Resimde perspektiflerin çoğalması ve homojen üç boyutlu uzamın parçalanmasını, birçok in-

34 Albert Gleizes ve Jean Metzinger, "Cubism", *Modern Artists on Art*, yayına hazırlayan Robert L. Herbert, New York, 1964, s. 7-8.

san, modern çağın plüralizminin ve karmaşasının görsel yansıması gibi değerlendirdi. Daha 1923 tarihinde Picasso, bu tür zorlama eşleşti melere karşı edinimlerini savunuyordu: "Daha kolay bir yorum uğruna Kübizm, matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve bir yığın şeyle ilişkilendirildi. Tüm bunlar, eğer saçmalık demeyeceksek, saf edebiyattır ve tek başarısı, insanları kuramlarla körleştirmektir."[35] Bu, Kübizmin, sanatın içindeki baskı ve çekişmelerden doğduğu konusunda önemli bir hatırlatmadır. Yine de Kübizm, diğer gelişmeleri etkilemiş ve onlardan etkilenmiştir. Kronofotoğrafın ve sinemanın, dolaylı da olsa, Kübistlerin uzam canlandırması üzerinde ve ardıl bakış açıları kurarak nesnenin zamanda gelişimi duygusu yaratma çabası üzerinde, şüphesiz etkisi vardır. X-ışınlarının, katı cisimlerin içlerini canlandırmasının Kübistlerin yaptığıyla bir ilgisi olmalıdır. Picasso'nun uyarısına rağmen eleştirmenler, Kübizm ile birçok diğer kültürel gelişmeyle koşutluklar kurmayı sürdürdüler. Fritz Novotony'e göre, Kübizm'de "nesnelerin gerçekliğe yabancılaşması", "mekânın gerçek dışılığını" onaylayan bir kültürün belirtisiydi ve bu salgını yaratan da nihilizmdi.[36] Siegfried Giedion, ahlaki ve felsefi meselelerin çok yönlü olduğu doğrultusundaki yeni anlayışıyla Kübizm'i ilişkilendiriyordu.[37] Pierre Francastel'e göre Kübizm modern çağın parçalı uzamının bir yansımasıydı.[38] Max Kozloff, Joyce'un yazılarında olduğu gibi kelimelerin birlikte koştuğu, gramer kurallarının gevşemesiyle ilintili görüyordu.[39] Wylie Sypher, yeni sinemanın hareketli perspektifi ile benzerlikleri vurguluyordu ve bunu, modern "hedefsiz dünya" için bir eğretileme olarak kullanıyordu.[40]

35 Pablo Picasso, "Statements to Marius de Zayas", 1923, Fry, *Cubism*, s. 168.

36 Novotony, *Cézanne*, s. 141-143, 188.

37 Siegfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*, beşinci baskı, 1941; yeniden basım Cambridge, Massachusetts, 1967, s. 435.

38 Pierre Francastel, Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme (Lyon, 1951), 247.

39 Max Kozloff, *Cubism/Futurism*, New York, 1973, s. 70.

40 Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960, s. 263-277.

Ressamlar ve romancılar, deneyimin boyutlarını yeniden üretmede birbirine zıt zorluklarla karşılaştılar. Tek bir an ile sınırlı olan ressamlar, nesnelerin zamandaki görünümünü resmetmek için çoklu perspektif kullandılar. Bir dizi tekil sahne ile sınırlı olan yazarlar, nesnelerin uzamdaki farklı görünüşlerini betimlemek için çoklu perspektife başvurdular. Proust ve Joyce, bu tekniği çeşitli biçimlerde kullandılar.

At arabasıyla giderken Marcel, dolambaçlı yol boyunca yaklaştıkça konumu durmadan değişen, Martinville Kilisesi'nin ikiz çan kulelerinin görüntüsünden etkilenir. Yer değiştiren kuleler betimlemesi, Kübist resmin edebî bir benzeridir.[41] Hızla giden trenin penceresinden ardıl güneş doğuşu görünümlerini hikâye edişi, resimle olan bağlantıyı dolaysız hale getirir: "Pembe gökyüzü şeridini kaybettim diye üzülürken, bu sefer diğer pencerede, ama bu sefer kırmızı yeni bir görüntüsünü yakalıyordum ve bu da bir sonraki dönemeçte kayboluyordu, böylelikle bir camdan diğerine koşarak bu güzelim kızıllığın, sürekli değişen sabahın, bir görünüp bir kaybolan ve yön değiştiren parçalarını tek bir tuvalde bir araya getirmeye, toplamaya ve kapsamlı bir görüntü, kesintisiz bir resim elde etmeye çalışarak vakit geçiriyordum."[42] Nesnelerin, göreceli olarak kısa zamanda gözlenen, böylesi çoklu perspektiflerine ek olarak Proust'da diğer bir uzam çoğulluğu daha mevcuttur ve bunlar, önemli olguların geçtiği sahnelerde duyguların eylemiyle zamanın uzatılması üzerinden üretilirler. Marcel yıllar sonra Bois de Boulogne'a geri dönerek çocukluk günlerinin hazlarını yeniden ele geçirmeye çalışır. Ancak her şey değişmiştir. At arabalarının yerini motorlu taşıtlar almıştır; kadınlar farklı şapkalar kullanmaktadır Uzamın kendisinin de içindeki nesneler kadar esnek olduğunu fark eder: "Eskiden bildiğimiz yerler, kendile-

41 Marcel Proust, *Swann's Way*, 1914; yeniden basım New York, 1928, s. 258-261. Martinville kulelerinin Kübist niteliği ile ilgili olarak bkz. Matoré, *L'Espace humain*, s. 206. Proust ve Einstein'da çoklu perspektif için bkz. Camille Vettard, "Proust et Einstein", *La Nouvelle revue française*, Ağustos 1922, s. 246-252.

42 Aktarıldığı kaynak, Georges Poulet, *Studies in Human Time*, Baltimore, 1956, s. 319.

rini kolaylık olsun diye yerleştirdiğimiz mekânlar âlemine ait değildirler sadece. O zamanlarki hayatımızı oluşturan, birbirine bitişik izlenimlerin ince bir dilimidirler; belirli bir görüntünün hatırası, belirli bir anın özleminden ibarettir ve evler, yollar, caddeler de, heyhat, seneler gibi uçup gider."[43] Uzamlar, değişen perspektiflere, düşüncelere, duygulara bağlıdır ve zamanda şeylerin biteviye dönüşümlerine maruz kalır.

Eşzamanlılık tartışmasında Joyce'un olguları nasıl yeniden kurduğunu zaten ele aldık, örneğin "Gezen Kayalar" bölümünde, tam bir izlenim yaratmak için birçok farklı bakış açısından irdelemesi gibi. Joyce, farklı boyutlarda aynı anda var olan çoklu evrenler de tahayyül etmiştir. Bloom kendi evreni hakkında düşünür ve Çin kutularında olduğu gibi, her biri diğerinin içinde kuşatılmış sonsuz sayıdaki evrenlerden biri olarak görür. 57 milyar mil uzaklıkta ve dünyadan 900 kat daha büyük olan Sirius yıldızını düşünür, daha sonra da 100 güneş sistemini içine alabilecek olan Orion nebulasını. Sonra, kendi çevresinde bulunan sonsuz küçüklükteki evrenleri düşünür, "tek bir toplu iğne başında, moleküler çekim yanaşımıyla bir arada duran; hesaplanamayacak sayıda, trilyonlarca milyarlarca milyonlarca algılanamaz molekülleri" ve "insan serumu evrenini bezeyen kırmızı ve beyaz gövdeler ve onların oluşturduğu, başka gövdelerce bezenirken giderek azalan uzamların evrenleri." Kahramanının yaptığı son hesapta Joyce, eylem için kesin, tek konum tespit etme alışkanlığıyla dalga geçer. Bloom, yatakta Molly'nin yanında yatarken ona gününün nasıl geçtiğini anlatmaktadır: "Dinleyici doğu-güneydoğu yönünde: Anlatıcı batı-kuzeybatı yönünde: 53. K. Enleminde ve 6. B. Boylamında: Ekvatora göre 45° açıda."[44] Burada, yatar vaziyetteki iki kafanın ayaklara göreceli olarak konumu, tuhaf denizci jargonuyla saptanır ve bu da akla bedenlerin uzamdaki konumunun kesin olarak saptanmasının imkânsız olduğunu getirir. Dünya üzerindeki kesin konumlarını biliriz ama dünya neredir?

43 Proust, *Swann's Way*, s. 611; Türkçe çevirisi Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, 1999; 9. Baskı, İstanbul, 2011, s. 430.

44 Joyce, *Ulysses*, s. 698-699, 736.

Dahası, bunu bilsek dahi, bu durum söz konusu yer hakkında önemli olan bilgiyi ortaya çıkarmaz. Odysseus'un Akdeniz'i, Bloom'un Dublin'i, 7 Eccles Caddesi'ndeki yatağı asli konumlar değildir; çünkü gerçek eylem, çoğul uzamlarda, evrende sıçrayan ve haritacıların düzenli diyagramlarını hiçe sayarak köşeyi bucağı birbirine karıştıran bir bilinçle gerçekleşir. Edmund Wilson bu değişken perspektifleri, Avrupa kültüründeki genel hareketlenmenin bir parçası olarak yorumlar. "Aslında Joyce, insan bilincindeki yeni bir safhanın büyük şairidir. Proust'un ya da Whitehead'in ya da Einstein'ın dünyaları gibi, Joyce'un dünyası da, farklı gözlemcilerin algılarına göre ve farklı zamanlarda kendi yaptıkları gözlemler arasında sürekli değişir."[45] Dolayısıyla dönemin en yaratıcı iki romancısı, modern edebiyatın sahnesini, homojen uzamda yer alan bir dizi sabit konumdan, insan bilincinin değişken hal ve perspektiflerine göre değişen, niteliksel olarak farklı uzamlar çokluğuna dönüştürürler.

Geometri ve fizikte, biyoloji ve sosyolojide, resim ve edebiyatta, sadece tek bir uzam olduğu ve herhangi bir şeyi anlamak için tek bir bakış açısının yeterli olduğu geleneksel anlayışına saldırılar yöneltildi. Kültürel kayıtlar bazen çok cömerttir ve kültürel değişim için sayısız veri sunar. Bu dönemde, ek olarak, "perspektivizm" felsefesiyle bu değişimin yorumunu da sunmuştur.

Nietzsche üniversiteden ayrıldıktan sonra akademik düşüncenin –duyular aracılığıyla edinilen bilginin geçerliliğini reddeden bir Platonculuk; bilginin doğasında olan öznelliğe kör bir pozitivizm– sığlığını eleştirir. Akademisyenler, "ruha çorap örüyorlar"[46] diye yazar. Akademinin dışındaki temiz hava ile hayata döner ve *en plein air* ile (açık havada) yeni renk-

45 Edmund Wilson, *Axel's Castle,* New York, 1931, s. 221. R. M. Kain *Ulysses* hakkında şöyle yazar: "Çelişik düzlem ve perspektifleri Kübist tarzda düzenlemesiyle, modern çağ için mükemmel bir sanat biçimidir"; bkz. *Fabulous Voyager,* New York, 1959, s. 240. Joyce'da çoklu bakış açısının diğer bir yönü ve bunun sinemayla muhtemel bağlantısı konusunda bkz. Paul Deane, "Motion Picture Technique in James Joyce's 'The Dead'", *James Joyce Quarterly,* Bahar 1969, s. 231-236.

46 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra,* New York, 1954, s. 237.

ler keşfeden İzlenimciler gibi, onların üzerine yazabileceği yeni felsefi başlıklar ve taze, şiirsel bir dil keşfeder. Pozitivistlerin, nesnel doğruların gerçekliği inanışlarına karşı çıkarak böyle şeylerin olmadığında, sadece bakış açıları ve yorumların olduğunda direnir, ayrıca felsefecileri "*çeşitli* bakış açılarını ve etkin yorumları bilginin hizmetine sunmaları" konusunda kışkırtır. Bu "perspektivizm" felsefesidir ve 1887 yılında yöntemini beyan eder.

> Artık sevgili filozoflar, "saf, irade göstermeyen, acı çekmeyen ve zaman dışı bir bilen özne" varsayan eski kuramsal kurgunun tehlikelerine karşı tetikte olmalıyız; "saf akıl", "mutlak tinsellik", "kendi içinde bilgi" gibi çelişkili kavramların tuzaklarına karşı önlemimizi alalım: Bunlar bizden her zaman düşünülmesi imkânsız bir gözü, düşünmemizi talep edecektir. Öyle bir göz ki herhangi bir yöne bakmıyor, aracılığıyla görmenin *bir şey* görmeye dönüştüğü aktif ve yorumlayıcı güçler yok; göze yüklenen saçmalık ve anlamsızlık. *Sadece* perspektif bakışı var ve *sadece* perspektifin sağladığı "bilgi"; bir şey hakkında daha fazla duygunun konuşmasına müsaade edersek, gözlemlemek için daha fazla göz, farklı gözler kullanırsak, bu şeyle ilgili "anlayışımız", "nesnelliğimiz" daha bütünlüklü olur. Ancak iradeyi topyekûn saf dışı bırakırsak, her duyguyu askıya alırsak, bunu yapabileceğimizi varsayalım – bu aklın *iğdiş edilmesi* olmayacak mıdır?[47]

Dünyaya teleskobun doğru ucundan olduğu kadar, ters ucundan da bakmalıyız; şeyleri tersinden ve geriye doğru, parlak ve loş ışıkta görmeliyiz. Bu felsefede uzamlar bakış açılarıyla çoğalır.

20. yüzyılda perspektivizm, İspanyol felsefeci José Ortega y Gasset tarafından biçimlendirilir. Rasyonalistler, sadece tek bir hakikat olduğunu ve şeylerin öznel bakış açılarıyla gözlenmesinden doğan hataların öğelerine ayrılmasıyla ancak bunun kavranabileceğini öne sürerler. Bu yaklaşımı reddeden Ortega 1910 yılında kendi perspektivizm kuramını formüle eder: "Bu,

47 Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals,* New York, 1967, s. 119.

kesin ve benzersiz olduğu varsayılan gerçeklik... yoktur: Bakış açıları kadar çok gerçeklik vardır."[48] 1914 yılında perspektifi gerçekliğe dönüştürür: "Tanrı perspektif ve hiyerarşidir; Şeytan'ın günahı bir perspektif hatasıdır. Şimdi, perspektifi mükemmel yapan bakış açılarının çokluğudur."[49] Rasyonalist bakış, uzamın homojenliğini savunur ve buna karşılık Ortega da gerçeklikle ilgili ne kadar çok perspektif varsa o kadar da uzam olduğunu öne sürer. 1916 tarihli *El Espectador* dergisinin ilk sayısında yer alan manifestoda, bireysel bakış açısının geçerliliğini tekrar teyit eder. Savaşın kendisinin, eylemlerinin geniş bağlamını göremeyen uluslararası dar kafalılıktan kaynaklandığını ileri sürer. İnsanlar bu "dışa-kapanmacılık" karşısında tepki göstermeli ve çok sayıda perspektifi kucaklayabilecek daha geniş bir bakış geliştirmelidirler.[50]

Einstein'ın tarihsel önemi üzerine bir seminerde, Ortega, perspektivizmi genel görececilik kuramı ile ilişkilendirdi ve 1916 yılında çakışan yayınlanma tarihlerinin zamanın bir işareti olduğunu savundu. İki doktrin, tek bir mutlak uzamda tek bir gerçeklik olduğuna dair eski anlayışın çöküşü anlamına geliyordu. "Mutlak uzam yoktur çünkü mutlak perspektif yoktur. Mutlak olabilmesi için uzamın gerçek olmaktan –görüngülerle dolu olmaktan– vazgeçmesi ve bir soyutlama haline gelmesi gerekir. Einstein'ın kuramı, olası bakış açıları çokluğundaki uyumun harika bir ispatıdır. Eğer bu düşünce ahlak ve estetiğe genişletilirse, hayatı ve tarihi yepyeni bir biçimde deneyimleriz."[51] Etik ve siyasal sonuçlara ilişkin önermelerde de bulunuyordu. Avrupa'da barış çökmüştü çünkü her bir ulus dar görüşlülüğe sıkışıp kalmıştı. İngilizlerin "white man's burden"[beyaz adamın sorumluluğu], Fransızların "mission civilisatrice"[uygarlaştırma görevi], Almanların "deutsc-

48 José Ortega y Gasset, "Adám en al Paraiso", *Obras Completas,* 1910; yeniden basım Madrid, 1946, I, s. 471. Bkz. Julian Marias, *José Ortega y Gasset,* 1970, s. 325-378.

49 José Ortega y Gasset, *Meditations on Quixote,* 1914; yeniden basım New York, 1963, s. 44.

50 José Ortega y Gasset, "Verdad y perspectiva", *El Espectador*, 1, 1916, 10 vd.

51 José Ortega y Gasset, *The Modern Theme,* New York, 1961, s. 143.

he Kultur" [Alman Kültürü] anlayışı, aynı kara parçası üzerinde farklı bakış açılarıydı fakat her bir ulus kendi görüşünü tek gerçek kabul ediyordu.

Ortega bir kez daha perspektivizmi, Kübizme uygun terimlerle betimliyordu: "Hakikat, gerçek, evren, hayat... sayısız yüzeylere ve köşelere sahiptirler ve bunların her biri bireye başka bir çehre armağan eder."[52] Kendi felsefesinde birçoklarının yansısı vardır; ayrıca Riemann, Lobatchewsky, Mach, Einstein, Uexüll, Proust ve Joyce'dan etkilenmiştir ya da eşdeğer görülür. Onların, tekil uzam ya da bakış açısını kutsayan geleneksel anlayış karşısındaki hoşnutsuzluklarını paylaşır. Batı kültürüne kök salmış, kibir olduğunu düşündüğü, sadece tek bir bakış açısının –ister matematikçinin, ister felsefecinin ya da bir ulusun olsun– doğru olduğuna inanan benmerkezciliğe karşı çıkar. Somut deneyimin çeşitliliğinin duyulmasına izin verilirse, bilgi gelişir ve kültür yükselir. Dünya, "türden türe, halktan halka, kuşaktan kuşağa, bireyden bireye akarak sonunda kendisine daha da evrensel bir gerçeklik kazandıran hayat akışlarında"[53] gerçekliği saptayan gözlemci tarafından anlamlandırılır. Bu tür perspektif felsefesinin, yönsüz, disiplinsiz bir plüralizme, herhangi bir bakış açısına sahip olmamanın mazeretine, dönüşme tehlikesi vardır; fakat bu dönemde, Batı kültürüne çok uzun süre egemen olan epistemolojik ve estetik benmerkezcilik için ıslah edici olmuştur.

Durkheim'ın, uzamın sosyal göreceliliği kuramı Batı dışı toplumlara ağırlık verir ve Spengler bile, farklı bir uzam duygusuna dayalı kültürlerin geniş başarı yelpazesini beğenebilmiştir. Toplumsal ve siyasal anlamlarıyla Ortega'nın perspektivizm felsefesi, monizm ve monarşiye karşı çoğulculuk ve demokrasiyle aynı çizgidedir. Çoğunluğun sesinin, eğitimsiz ve ahenksiz de olsa, tek bir sınıfın, tek bir kültürün ve tek bir bireyin yargıları üzerinde tercih edilir bir denetim oluşturacağını ima eder. Demokrasiyi hor gören ve kitlelerin tesviye edici etkisine karşı olan Nietzsche bile, üstinsanın, aşkınlığı aralıksız mücadeleyle; dolayı-

52 Gasset, "Verdad y perspectiva", s. 116.

53 José Ortega y Gasset, "Doctrine of Point of View", *The Modern Theme*, s. 94.

sıyla da kitlelerle diyalog içinde elde edeceğini düşünüyordu. Her zaman yanlış anlaşıldığı ve kurduğu temas nedeniyle sürekli tehdit altında olduğu halde, Zerdüşt tekrar tekrar kitlelere döner. Uzamın heterojenliğini savunan söz konusu çeşitli görüşler, toplumsal ayrıcalık karşısında toplumsal eşitliğin ve monarşi karşısında demokrasinin toplumsal ve siyasal terimleriyle her zaman kendisini tanımlamasa da, özünde çoğulcu ve demokratik olan dönemin genel kültürel yöneliminin bir parçasıdır.

∞

Uzamın niteliği ile ilgili diğer bir temel mesele, bileşenleridir.

Uzamın, içinde nesnelerin yer aldığı durağan bir boşluk olduğu geleneksel yaklaşımı yerini onun aktif ve dolu olduğu görüşüne terk etti. Birçok keşif ve icat, bina ve şehir planları, resimler ve heykeller, romanlar ve oyunlar, felsefe ve psikoloji kuramları uzamın bileşenlerden oluşmasına kanıt teşkil etti. Bu yeni yaklaşımı "pozitif-negatif uzam" olarak adlandırıyorum. Resim eleştirmenleri resmin konusunu "pozitif uzam", arka planı da "negatif uzam" diye tanımlarlar. "Pozitif-negatif uzam" arka planın kendisinin de diğerleriyle eşit önemde, pozitif bir öğe olduğunu ima eder. Terimin kullanımı biraz güç ancak doğru ve bu dönemin gelişmelerine tarihsel anlam kazandırıyor; zira bir zamanlar negatif olarak görülenin artık pozitif kurucu bir işlevi olduğunu ima ediyor.

Uzam deneyiminde birincil ve ikincil olduğu düşünülenler arasındaki eski ayrımların ortadan kalkması, bu yeniden değer atfının sonuçlarındandır. Fizikte maddenin doluluğu ile uzamın boşluğu arasındaki, resimde konu ile arka plan arasındaki, algıda figür ile zemin arasındaki, dinin kutsal ve dünyevi uzamları arasındaki mutlak ayrımların parçalanışı olarak görülebilir. Bu değişimlerin, niteliği her bir durumda değişse de, aralarındaki çarpıcı tematik benzerlik, hayat ve düşüncenin metafizik temellerinde bir dönüşüm anlamına gelir.

Democritus zamanından beri bilim adamları, dünyayı katı madde parçacıklarının oluşturduğuna inanmışlardır. 1897 yı-

lında J. J. Thomson, elementleri meydana getiren daha da temel "parçacıklar" keşfettiğini duyurarak, bir çekirdeğin etrafında dönen bu parçacıklarla (sonradan "elektron" adını alacaklardır) bir atom modeli geliştirir.[54] Dolayısıyla Thomson'un atomu, büyük ölçüde boş uzamdır ve maddenin doluluğu ve uzamın boşluğu arasındaki klasik ayrımı ortadan kaldırır. 1914 tarihli atomlarla ilgili bir kitap, maddenin "süngersi" bir yapıda ve "şaşırtıcı biçimde tamamlanmamış" olduğunu açıklıyordu.[55]

Riemann'ın İngilizce çevirmeni William Clifford, 1876 yılında, madde ve madde hareketinin, uzamın değişen eğimlerinin dışa vurumu olduğunu öne süren bir kuram formüle etti. Düz bir yüzeydeki "küçük tepeciklere" benzer biçimde, madde de uzamdaki eğimlerin konumlanışıydı; "bu eğimli ya da biçimsiz olma özelliği, dalgalanma yöntemiyle uzamın bir parçasından diğerine geçer"; ve "bu uzamın eğimlerindeki değişimler, maddenin hareketi olarak adlandırdığımız görüngü ile gerçekleşendir."[56] 1898'de, Amerikalı felsefeci Hiram M. Stanley, fizikçiler arasında her şeyi enerjinin farklı halleri olarak görme eğilimi tespit etti. Onlar için uzam, epistemolojik bir biçim değil ama karşıt güçler arasındaki, onu yok edebilecek bir varoluş mücadelesinin ürünüydü. Stanley'in vardığı sonuca göre uzam, "şeylerle dolu değildi, şeyler uzamsaldı."[57] Bu sıfatla vurgulanan, aktif ve kurucu işlevdir fakat çoğu 19. yüzyıl fizikçisi, uzama fiziksel işlevler atfetmeyi düşünmemişler, dolayısıyla uzamı dolduran eter adlı bir ortam [maddesi] varsaymışlardır ve bu ortam, telsiz dalgaları ile X-ışınları gibi elektromanyetik görüngüleri taşır. Telsiz üzerine yazılmış bir kitap "doğada mutlak katı hiçbir şey" olmadığını ve ortam [mad-

54 *J. J. Thomson, "Cathode Rays", 1897, The World of the Atom*, yayına hazırlayan Henry A. Boorse ve Lloyd Motz, New York, 1966, s. 426.

55 Jean Perrin, *Les Atomes*, Paris, 1914, s. 226.

56 William Clifford, "On the Space-Theory of Matter", 1876 aktarıldığı kaynak, Max Jammer, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge, Massachusetts, 1954, s. 161.

57 Hiram M. Stanley, "Space and Science", *The Philosophical Review*, Kasım 1898, s. 616-617.

desinin] her şeyin içine girebileceğini öne sürer.[58] Wells'in Zaman Yolcusu'nun, aracının geçtiği yerleri işgal eden katı cisimlerle çarpışmaktan kaçabilmesini sağlayan, ortam maddesinin çatlaklarından süzülebilmesiydi. Diğer bir bilim-kurgu yazarı "Y-ışınları" hayal etmişti ve bu ışınlar maddedeki uzamı artırarak katı bir cismin diğerinin içinden geçmesine olanak sağlıyordu.[59] Böylece uzam, maddenin büyük bir bölümünü oluşturuyor ve onu doldurduğu düşünülen madde de enerjinin aktarımında aktif bir rol oynuyordu.

Fiziksel uzamın tam anlamıyla hayatiyet kazanması Einstein'ın alan kuramıyla oldu. 1873'te Clerk Maxwell, elektrik ve ışığın, mıknatısları çevreleyene benzer alanlarda dalgalar halinde ilerlediği varsayımında bulundu. On beş yıl sonra Heinrich Hertz, elektromanyetik dalgaları boşlukta yayan araçlar geliştirdi; fakat Maxwell gibi o da dalganın hiçbir şeyin içinde nasıl salındığını hayal edemediğinden, eter kuramına sadık kaldı. Michelson-Morley deneyinin, eteri tespit etmede başarısız olmasından sonra bile fizikçiler, düşünülebilir bir ortam maddesi içinde dalgaların yayılması konusunda mekanik modeller uydurmak üzere kuramlar uydurmaya devam ettiler. Einstein'ın cesaretle bir kenara ittiği bu modeldir. Özel kuramının ortadan kaldırdığı düşünce, "elektromanyetik alanın maddi taşıyıcı ortam olarak ele alınmasıdır. Böylelikle alan, fiziksel betimlemenin indirgenemez öğesi haline gelir; bu indirgenemezlik Newton'un kuramındaki madde kavramlaştırmasıyla aynı anlamdadır." Newton mekaniğine göre bir ışık parçacığı boş ve durağan uzamda hareket eder. Einstein mekaniğinde ise alandaki her şey aynı anda hareket halindedir, uzam dolu ve dinamiktir ayrıca "fiziksel olgularda pay sahibi olma" gücüne sahiptir.[60] Bu yeni fiziğe göre evren çeşitli hallerdeki enerji alanları ile doludur ve uzamın bir bilardo topu kadar ya da düşen bir yıldırım kadar önemli olduğu düşünülmelidir.

---

58 Richard Herr, *Wireless Telegraphy Popularly Explained*, Londra, 1898, s. 17.

59 Harriet Prescott Spofford, "The Ray of Displacement", *The Metropolitan Magazine*, Ekim 1903.

60 Albert Einstein, *Relativity*, s. 150; "The Problem of Space, Ether, and the Field in Physics", *Ideas and Opinions*, 1934; yeniden basım New York, 1976, s. 274.

Mimarlık tarihi, çeşitli siyasal, toplumsal, dinî ya da tamamıyla estetik nedenlerle, uzamın şekillendirilmesinin tarihidir. Yunan tapınakları ve tiyatroları, Roma bazilika ve hamamları, Bizans kiliseleri, Romanesk ve Gotik katedraller, Rönesans ve Barok saraylar, kendi dönemlerine ilişkin benzersiz bir uzam anlayışına sahiptirler ve ilgili sanatsal geleneğin eğitimini almış mimarlar tarafından bu bilinçle yaratılmışlardır.[61] Ancak yüzyıl dönümünde mimarlar, yapılarına ilişkin uzam düşüncelerini değiştirmeye başladılar. Daha önce uzamı, zemin, tavan ve duvarlar gibi pozitif öğelerin arasındaki negatif öğe olarak düşünme eğilimindeyken, bu dönemde, uzamın kendisini de pozitif bir öğe olarak ele almaya başladılar ve artık farklı şekillendirilmiş "odalar" üzerinden değil "uzamı" şekillendirme üzerinden düşünmeye yöneldiler. Her ne kadar bu değişim aslında mimari tasarımın doğası üzerine yeniden düşünmek anlamına gelse de, bunu kolaylaştıran, mimarları ışıklandırma, taşıyıcılık ve havalandırma konularında birçok ihtiyaçtan kurtaran üç icat olmuştur.

Elektrik aydınlatmasının öncesinde bile suni ışıklandırma kullanımında, muazzam bir artış söz konusudur: 1855-1895 yılları arasında Philadelphia evlerinde ortalama ışıklandırma kullanımı yirmi kat artmıştır.[62] Ancak bu artış büyük ölçüde yağ ve gaz yakarak elde edilmiştir ve ciddi mimari sınırlılıklar dayatır. 1880'lerde gaz fitilinin icadı işi yok etti fakat buna rağmen elektrik ampulü hızla pazara egemen oldu ve 90'ların ortalarında mimariyi ve iç tasarımı kökten değiştirmeye başladı. Gazdan daha az sıcak ve temizdi ve neredeyse istenilen her yere konulabiliyordu, dolayısıyla mimarlar istedikleri ölçüde doğal ışık kullanarak, hatta hiç kullanmadan bina yapabiliyorlardı.

1892 yılında Fransız mühendis François Hennebique, demir çubukları çelik olanlarla değiştirerek ve desteklere yakın bir yerde bükerek *takviyeli* betonun taşıyıcı kuvvetini artırdı. Bunu kendi evinde, binadan kolonlarla dört metre çıkan bir ku-

61 Bruno Zevi, *Architecture as Space*, New York, 1957.

62 Bu araştırmayı aktaran Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, Chicago, 1969, s. 55 ve ışıklandırma ve havalandırmanın tarihi üzerine diğer bölümlerde.

leyi desteklemek için kullandı. Fransızlar, Birinci Dünya Savaşı'na kadar betonarme mimarisi gelişiminde önderliklerini sürdürdü; bu yeni materyale düşkünlükleri, anıtsal Majino Hattı'nda doruğa ulaşır. Takviyeli beton sayesinde mimarlar, 20. yüzyıl başlarında, Avrupa'nın ve Amerika'nın her yerinde çarpıcı biçimler deneme fırsatı buldular ve bu materyal kalıba dökülebildiği için, yaratılabilecek aykırı şekillerin ya da uzamların sonu yoktu.[63]

Tümüyle klimalı bir binada ısı, temizlik, nem ve hava akışı denetim altındadır. Bunların dördüne de sahip ilk binanın hangisi olduğuna dair çelişkiler var fakat 1903 ile 1906 tarihleri arasında bir zamanda yapılmış olmalı. Reyner Benham, "insanların rahatı için klimalı ilk büyük bina" olarak Belfast, Royal Victoria Hastanesi'ni (1903) tespit eder zira bütün plan çevresel koşullara uyarlanmıştır. Stuart W. Cramer "*air-conditioning*" (havalandırma/iklimlendirme) terimini ilk kullanan kişidir ve 1904-1906 arasında patent alınmıştır. Aslında hayati olan icat, yoğuşma noktası kontrolüdür ve patenti 1906 yılında Willis Carrier tarafından alınmıştır.[64] Havalandırma için yapısal açıklıklar bırakma zorunluluğundan kurtulan mimarlar, uzamı isteğe bağlı olarak açmaya ya da kapamaya başlarlar.

19. yüzyıldaki sanayi malları bolluğuyla birlikte, Avrupalılar uzama saygı duygularını kaybettiler ve odalar; dekoratif süsler ve hatıralar, kuş kafesleri ve akvaryumlar, süslü resim çerçeveleri, pervazlar, perdeler ve aşırı doldurulmuş mobilyalarla karman çorman oldu. Geniş içsel uzamlar, tamamlanmamışlığın ya da yoksulluğun göstergesi diye düşünülüyordu. Siegfried Giedion'un gözlemlediği gibi, "kasvetli ışıklandırmaları, ağır perde ve halıları, koyu renkli ahşapları ve boşluk korkularıyla" bu revaçta olan iç mekânlar, "tuhaf bir sıcaklık ve merak yaşatıyordu."[65] Yüzyıl dönümünde *Art Nouveau* tasarımları her

63 Peter Collins, *Concrete: The Vision of a New Architecture*, Londra, 1959; Giedion, *Space, Time, and Architecture*, s. 326-330.

64 Banham, *Well-Tempered Environment*, s. 81-2, 171-78.

65 Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, 1948; yeniden basım New York, 1969, s. 301, 390.

yeri sardığında, iç mekân tasarımcıları ve mimarlar arasında, odalardaki anlamsızlıkları ve dış mekânlardaki aşırı süslemeleri temizlemeye yönelik bir hareket baş göstermişti. 1895 yılında yazdığı makalede, Britanyalı mimar Charles Voysey, "çoğu odayı dolduran biçim ve renk koleksiyonlarından" tiksindiğini ifade etti.[66] 19. yüzyıl anlayışının toplama merakı ve eklektizmini eleştirirken, düz yüzeyler ve basit, işlevsel yapılar için çağrı yapıyordu. Almanya'da Friedrich Naumann makine çağının, "dekorasyona tutkun olmayan ve gereksiz süslemeler taşımayan" yeni yapıları olarak gemileri, tren istasyonlarını ve hal binalarını övüyordu.[67] 1908 yılında yazdığı "Ornament and Crime" başlıklı ünlü metinde, Avusturyalı tasarımcı Adolf Loos, erotik mağara çizimlerinin, tuvalet graffitilerinin ve mimari süslemelerin aynı ilkel güdülerden kaynaklandığını ve çağdaş dünyada yozlaşmaya ve suça yol açtığını savunuyordu. "Kültürel gelişimin, kullanışlı nesnelerin süsten arındırılmasına koşut ilerlediği" sonucuna varıyordu.[68]

Hollandalı mimar Hendrick Berlage, 1890-1903 yılları arasında inşa ettiği Amsterdam Borsa Binası'ndaki süslemeleri azalttı. 1905 yılında, sade tasarım estetiğini açıkladı ve 1908'de, geçmiş dönemin süslemeye aşırı ilgisini şöyle yorumladı: "19. yüzyıl içeriden dışarıya doğru inşayı unuttu; gerçekliği görünüşe kurban eden bir cephe mimarisiydi." Mimari, gerçek amacının "uzam sanatı" olduğunu kabul etmelidir. Mimarinin birincil konusu duvarlardan, tavanlardan ziya-

66 Charles Voysey, "The Aims and Conditions of the Modern Decorator", 1895, aktaran David Gebhard, *Charles F. A. Voysey Architect,* Los Angeles, 1975, s. 52.

67 Friedrich Naumann, "Die Kunst im Zeitalter der Maschine", 1904, aktaran Nicolas Pevsner, *Pioneers of Modern Design,* Londra, 1964, s. 35.

68 Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", 1908, aktaran Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age,* New York, 1960, s. 93-94. Loos'un arkadaşı Karl Krauss, aynı paralelde dili, siyaseti ve toplumu sadeleştirmenin mücadelesini veriyordu. *Die Fackel* dergisinin ilk sayısında (Nisan 1899) Krauss, programının, "deyim-bilimin engin ufkuna bir drenaj sistemi" oluşturmak olduğunu ilan etti. Musil'in *The Man Without Qualities* kitabında Ulrich kendisini, Viyana ahalisinin ayrıntılı alışkanlık ve gelenekleri altında boğuluyormuş gibi hissediyordu. İnsani ilişkilerden kalıcı bir biçimde uzaklaşırken, abartılı toplumun ona dayattığı tüm "niteliklerden" sıyrılmaya çalışıyordu.

de onların yarattığı uzamsal muhtevadır.[69] Bu kavramsal değişiklik, Frank Lloyd Wright'ın yazı ve binalarında çok daha güçlü bir biçimde sergilenir. Buffalo'daki Larkin Soap Company binası (1904), aslında dışarıya kapalı tek bir odadır. Bunun mimarlık tarihindeki rolünü Wright kendisi saptar. Bu, "yeni 'içerideki uzam' anlayışının gerçekliğini" gösteren "asli olumlu yadsımadır." İçsel mekânları insan ihtiyaçlarına uygun olarak titizlikle tasarlanmıştı ve tüm yapının varlık gerekçesini ortaya koyuyordu. Wright'ın Unity Temple (Oak Park, Illinois, 1906) mimari tasarımında uzam temel öğeydi. Kübik iç kısım, basit çimento blokları ile örülmüş ve süssüz kalın bir tabaka betondan çatısı oluşturulmuş binanın dışından görülebiliyordu. Temel anlayışını, "akla kazınması gereken mükemmel bir ODA'dır ve tüm binayı odanın şekillendirmesine izin verilmesi gerekir" diye izah ediyordu. Her ne kadar bu ele alış, uzamı odalar bağlamında düşünen daha geleneksel mimari terminolojiyi kullansa da yaklaşımı modern di zira Wright, uzamın pozitif işlevi ile ilgili kuramı hakkında cesur tarihî iddialarını sürdürüyordu: "Modern mimarinin yeni hakikatiyle –'içinde yaşanacak içsel uzam'– ilgili bildiğim ilk bilinçli dışavurum Oak Park'taki Unity Temple'dır. Gerçek uyum ve ekonomik güzellik öğeleri bilinçli olarak planlanmıştır ve yeni içsel uzam anlayışının ürünüdür... Binanın her köşesinde özgürlük, aktif durumdadır. Uzam, mimari tasarımın asli öğesi olmuştur."[70]

Bir bina uzamının uyandırdığı özgürlük anlayışı vurgusu, Alman felsefeci Theodor Lipps'in estetik kuramını ve Britanyalı mimar Geoffrey Scott tarafından mimariye uyarlanışını hatırlatmaktadır. 1903'te Lipps, bedenlerimizin bilinçsiz olarak mimari biçimlerle empati kurduğunu iddia ediyordu. Bedensel hareketlerimizi sınırlayan dışsal etmenler olmadığında özgür hissederiz ve geniş açık uzamlara sahip binalar bize bu özgür-

69 Hendrick P. Berlage, *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905; *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin, 1908, s. 46, 68, 115.

70 Frank Lloyd Wright, "A Testament" ve "An Autobiography", yer aldığı kaynak, Edgar Kaufmann ve Ben Raeborn, *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, New York, 1960, s. 76, 313, 314.

lüğü sağlar.[71] 1914 yılında, bu kuram temelinde Scott, bir "hümanizm mimarisi" geliştirdi. Mimarlar insan duygularını binalarda yansıtıyorlardı ve bunun sonucunda bina da fiziksel duruşuyla bakanların hayranlığını kazanıyordu. On beş metrekare genişlikte ve iki metre yüksekliğinde bir odada kendimizi rahatsız hissederiz çünkü özgürlük duygumuz sınırlanır. Bundan önceki mimarlar eserlerinde uzamın rolünü yok saymışlardır. "Zihnimizin alışkanlıkları maddeye odaklanmıştır. Bizi meşgul eden, gözlerimizi esir alan şeyler hakkında konuşuruz. Madde revaçtadır; uzam sonra gelir. Uzam 'hiçbir şeydir' – sadece katı olanın yokluğudur. Dolayısıyla onu göz ardı ederiz." Mimari, uzamı doğrudan ele alan tek sanat biçimidir. Resim uzamı betimleyebilir, şiir onun imgesini yaratabilir, müzik bir analoji kurabilir; fakat sadece mimari onu yaratabilir. "Binanın hedefi uzamı ihtiva etmektir; bina inşa ettiğimizde, uygun miktarda bir uzam parçasını ayırırız, tecrit eder ve koruruz ayrıca bütün mimari bu gereklilikten kaynaklanır. Ancak uzam, estetik açıdan daha da önemlidir. Heykeltıraş nasıl kili biçimlendiriyorsa mimar da uzamı biçimlendirir. Uzamını bir sanat ese i gibi tasarlar." Scott, bir nesil mimarın, uzamın kurucu işlevini tanıma mücadelesini özetler.[72]

Odalardaki içsel uzamın nesnelerle doldurulması, şehirlerin insan, araç ve binalarla dolmasıyla çakışır; şehir plancılığı bu sorunla baş edebilmek için ortaya çıkmıştır. Farklı önerilerin tümünde uzam, şehir plancılığında pozitif ve kurucu bir etmen olarak düşünülmüştür. Reinhard Baumeister ve Joseph Stübbens, tasarımlarını trafiğin gereklerine göre düzenlemiş ve akışı hızlandırmak için şehirlerde geniş caddeler açmışlardır.[73] Modern "bahçe şehir" düşüncesine öncülük eden Ebenezer Howard, yeşilliklerin çevresinde şehirler planlamıştır. Camillo

71 Theodor Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*, Hamburg, 1903, bölüm 3, "Raumaesthetik."

72 Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, 1914; yeniden basım Londra, 1924, s. 226-228.

73 Çalışmalarının tartışıldığı bir kaynak olarak bkz. George R. Collins ve Christiane Crasemann Collins, *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning*, New York, 1965, s. 17-18.

Sitte, mutluluğu sağlama ve işlevsel örüntülerin uygun uzamsal dağılımının öncelikli olduğunda ısrar eder. Kentsel uzam, ona belli bir şekil vermek üzere kuşatılmalıdır. Planlamacıları sürekli olarak şehir meydanlarının ortasına heykel ve anıt dikmeye yönlendiren boşluk korkusunu da eleştirir. Onun planı Ortaçağ kentlerinin meydanlarını, pazar yeri ya da buluşma noktası işlevi görecek şekilde açmaktı ve sloganı da "merkezi özgür bırakın" idi.[74] Birçok iç dekoratör, mimar ve şehir plancısı temel karar konularının katı cisimlerin nereye yerleştirileceği olduğunu düşünürken; Voysey, Berlage ve Sitte gibi diğer bir kısmı bu önceliği tersine çevirerek, uzamın kendisinde var olan potansiyel estetikten yararlanmanın arayışındaydılar.

Sahne tasarımında da aynı çizgi izlendi. 1890'larda Alman tasarımcı Adolphe Appia boyalı sahne arkasını terk etti ve heykel şekli verilmiş mimari biçimlerle ve dramatik bir gölgeli ışıklandırmayla "ritmik" uzamlar yarattı.[75] İngiltere'de Gordon Craig, Appia'nın fikirlerini, sahneyi pozitif bir uzam haline getirebilme yönünde daha da ileri taşıdı.[76] Boyalı sahne arkasının aldatıcı bitki ve kemerlerini de kaldırdı ve uzamı perdeler, paravanlar ve basit geometrik biçimlerle yeniden düzenledi. Ressamların geleneksel resmin yanıltıcı perspektifini reddetmeleri gibi, Appia ve Craig de, geleneksel sahne tasarımının yarattığı yanıltıcı derinliği ortadan kaldırdılar. Bu sadeleştirilmiş sahne tasarımına, Loos'un iç mekânlara ve Berlage'nin cephelere uyguladığı anlayışla, aşırı süslerden arındırılan sadeleştirilmiş kostümler eşlik etti. Sahne sadece ışık, gölge ve temsili olmayan süslerle bezenerek sadece aktörlerin hareket ettiği uzam vurgulanmalıydı.

Bu dönemde Almanya'da düzenlenen ulusal festivaller, geniş halk kitlelerinin şarkı söyleyip dans edebildiği ulusal anıtların

74 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* 1889; yeniden basım Viyana, 1909, bölüm 2.

75 Adolphe Appia, *Die Musik und die Inscenierung,* 1899; Lee Simonson, "The Ideas of Adolphe Appia", Eric Bentley, *The Theory of the Modern Stage,* New York, 1968.

76 Gordon Craig, *The Art of the Theatre,* 1911; Joachim Hintze, *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater,* Marburg, 1969, 94 vd.

çevrelerinde sahneleniyordu. Daha önceki tasarımcılar, anıtların çevresinde mezarlık gibi, ulusal tapınmaya uygun uzamlar oluşturuyorlardı; ancak bu dönemde "mezarların değil yaşayan insanların ulusal ayinlerini icra ettiği, ölü uzamdan yaşayan uzama doğru" bir gelişim yaşandı.[77] George Mosse, 1896 yılında yapımı tamamlanan Kyffhauser Anıtı etrafında böyle bir "yaşayan" uzamın doğuşunu tespit ediyordu. Leipzig Muharebesi'nin yüzüncü yıldönümünü kutlamak üzere dikilen ve 1913 yılında tamamlanan Völkerschlachtdenkmall, hem geçmişi anmak üzere bir mezarlık içeriyordu hem de üzerinde ulusal festivaller düzenleyerek anıtı canlandırmayı mümkün kılan geniş, açık bir uzama sahipti.[78]

Pozitif-negatif uzam, en biçimsel ve açık ifadesini heykelde buldu. Boccioni'nin 1912 tarihli *Development of a Bottle in Space* çalışması, gümüş tuncu bir havuzdan kıvrılarak uzama doğru yükselirken kendisi de döngüsel bir cisim haline gelir (Resim 7). Bir manifestoda Boccioni şunu duyurur: Fütüristlerin yaratacağı kütleler "öyle olacak ki, heykel bloğunun kendisi, cismin içinde var olduğu heykel ortamının mimari öğelerini ihtiva edecek."[79] Artık uzam, konunun seti değil, heykeltıraşın biçimlendirmekte olduğu modelin kurucu öğesidir.

Pozitif-negatif uzamın daha çarpıcı bir kullanımı, çukurlardan ve boşluklardan figürler yaratan, heykeltıraş Alexander Archipenko'nun heykelinde görülür. Uzamın kütlenin etrafındaki çerçeve olduğu, heykelin uzama değdiği noktada başladığı yönündeki geleneksel anlayışı tersine çevirir ve "heykelin, uzamın

77 George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*, New York, 1975, s. 62-66.

78 1908 yılında yayınlanan sosyoloji kitabında Georg Simmel, boş *uzamın* (leerer Raum) özgül toplumsal işlevini saptıyordu. Rakipler arasında tarafsız bir bölge ya da buluşma noktası ya da ortak bir mekân işlevi görebilirdi. Bir ticaret alanı olabilirdi ya da çatışma içinde olan birey veya gruplar, barışçıl koşullarda anlaşma koşullarını müzakere etmek için orada buluşabilirlerdi. Simmel'in örnekleri tarihsel kayıtlardan alınmış olsa da boş uzamın toplumsal işleviyle ilgili bir kuram geliştirmesi bu dönem için tek örnektir. Bkz. Georg Simmel, *Soziologie*, Leipzig, 1908, s. 703-708.

79 Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", 1912, *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Apollonio, s. 61-65.

materyal tarafından çerçevelendiği noktada başlayabileceğini" savunur. Gövdenin, biçimlendirilmiş materyalle çevrili boşluktan oluştuğu *Woman Walking* (1912), kendi anımsadığına göre, yarattığı ilk "sembolik anlamlı uzam" çalışmasıdır.[80] 19. yüzyılda dar şeritlerle vurgulanan kadın beli burada şekillendirilmiş boşlukla canlandırılır; uzam, sanatının gövdesi haline gelir. 1915 tarihli *Woman Combing Her Hair* çalışmasında (Resim 8) kafayı oluşturan boş uzamı kemer şeklini alan kol çevreler ve bu şekil dışbükey ayrık kol ve çukur boyunda devam eder. Çukur kullanımının yarım kabartma, oyma ve Afrika maskları gibi öncülleri vardır; ancak Archipenko'nun kendisinin de gözlemlediği doğrultuda, bir figür suratının tamamıyla boş uzamla ifade edilmesi gibi, heykelin asli bir öğesi olarak hiçbir zaman kullanılmamıştır. Bu çalışmada, geleneksel pozitif ve negatif uzam ayrımı çözülür, zira maddi ve uzamsal biçimler bir arada akar ve kadının oluşumunda eşit etkiye sahiptirler.

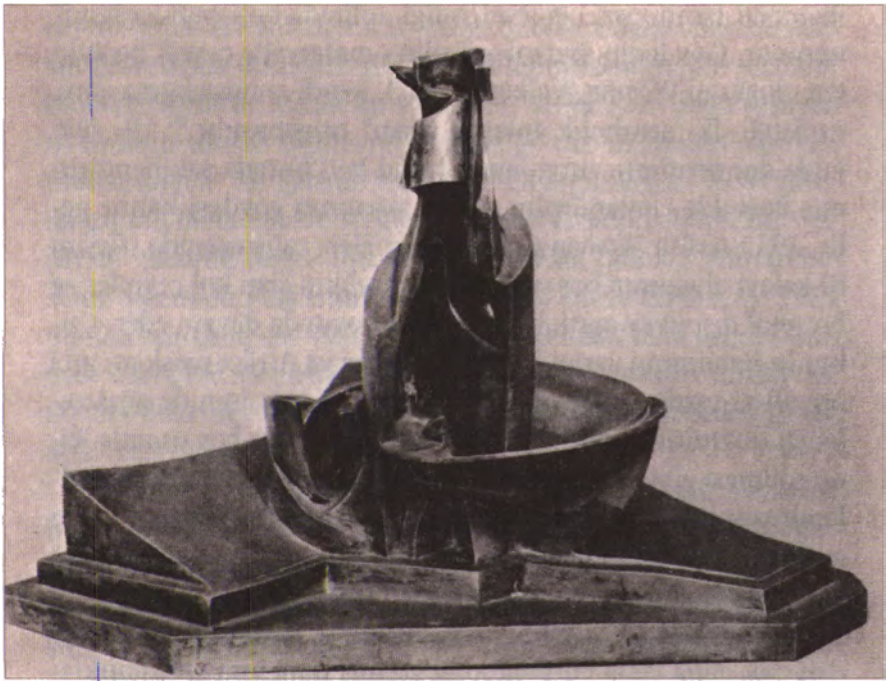
Resimde pozitif-negatif uzam kullanımı, konunun arka plandan çok daha fazla vurgulandığı geçmiş dönemin alışkanlıklarıyla keskin biçimde çelişir. Yüzyıllar boyunca uzam, yastığın başı çerçevelediği gibi, konuyu çerçevelemiştir. Örneğin, 18. yüzyıl portre çalışmalarında eserin meydana getirilmesi, portreci ve asistanından oluşan ekip tarafından icra edilir. Bu hiyerarşik düzenlemeden ilk yararlanan ressam Sir Joshua Reynolds olmuştur. Portrenin önemli bölümleri (genel tasarım ve yüz) Reynolds tarafından yapılırken, öznenin giysisi ve arka plan asistanı, kumaş boyacısı tarafından yapılır.[81] Modern dönemde, arka plan pozitif ve aktif bir nitelik kazanmış, konuyla eşit öneme sahip olmuştur. Bu nedenle sanatçının titiz dikkatini gerektirir.

İzlenimciler, atmosferi tasvir ederek, uzama hak ettiği önemi vermek için ilk adımı atmışlardır.[82] Sahildeki sisi, buğulu

80 Alexander Archipenko, *Archipenko: Fifty Creative Years 1908-1958*, New York, 1960, s. 51-56.

81 Bu örnek için Sean Shesgreen'e müteşekkirim.

82 Fernand Léger'e göre, "izlenimcilerin resmi özgürleştirdiği gün, modern sanat kendisini karşıtlıkta yapılandırmak üzere yola koyulmuştur; belli bir konuya teslim olmak yerine, ressam bir katkı yapar ve konuyu/nesneyi tamamen



Resim 7. Umberto Boccioni, *Development of a Bottle in Space*, 1912. Gümüş-bronz (döküm 1931). 15 x 12 7/8 x 23 3/4". New York Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu'ndan. Aristide Maillol Fonu. İzinle yayınlanmıştır.

yaz pusunu, yayılan orman ışığını, bulanık kış gündoğumunu, turuncuya boyayan güneş batımını kullanarak, konuyu ve arka planı, renk ve biçimden oluşan tek kompozisyonda birleştirirler. Monet, günün farklı zamanlarında ve yılın farklı mevsimlerinde resmettiği Rouen Katedrali serisinde, resim yüzeyini bütünleştirir. Uzam ve ışık sadece ismen var olan konuyu ele geçirirken, konu sanki çevresindeki ışık oyunlarından daha önemsizmiş gibi, yirmi kere resmedilmiştir. Cézanne, İzlenimci atmosferde belirgin biçimlerin kaybolmasından şikâyetçidir; fakat konu ile daha önemsiz arka plan arasında yapılan eski ayrımı reddederek ve tuval üzerindeki her bir bölümün eşit önem-

biçimlendirilebilir bir araç olarak kullanır." "Contemporary Achievements in Painting", *Functions of Painting*, yayına hazırlayan Edward Fry, New York, 1973, s. 14.

de olmasına rıza göstererek, uzamın kurucu işlevini onaylar.[83] Portrelerde, kafa ile resim çerçevesi arasındaki uzamın şekline, kafanın kendi şekli kadar dikkat gösterir. Natürmort resimlerinde, masanın köşesiyle tuvalin köşesi arasındaki bölüm, kompozisyonun bütünü açısından, elmalar ve vazolar kadar önemlidir. Ayrıca geç dönem manzara resimlerinde gökyüzü, birbirine bağlı yüzeysel bölümlerin oluşturduğu boş uzamlarla doludur. Cézanne'ın resimlerinde negatif uzam yoktur. Tüm biçimler eşit değerdedir ve resmin konusunu hepsi birlikte oluşturur. Pozitif arka plan işlevinin benzer bir ifadesi Avusturyalı sembolist ressam Gustav Klimt'in çalışmalarında görülür. Carl E. Schorske'nin söylediği gibi, "1904-1908 yılları arasında yapılmış üçlü portre dizisinde Klimt, çevrenin konuyu teşkil eden kişi üzerindeki hâkimiyetini giderek genişletmiştir."[84] Her ne kadar bu resimlerde arka plan konuyu oluşturan kişiye çerçeve işlevi görse de, izleyicinin dikkatini çekme açısından, yekpare geometrik yapısıyla özneye rakiptir. Ayrıca, 1907 tarihli *Adele Bloch-Bauer* portresinde, metalik altın parlaklığıyla figürü yutmaktadır.

Kübizm ile, uzamın kurucu öğe olarak ortaya çıkışı tamamlanır. Braque ve Picasso uzama maddi nesnelerle aynı renk, doku ve önemi verirler ve böylece neredeyse birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde iç içe geçirirler. Uzamsal biçimler, Braque'ın *Harbor in Normandy* (1909) çalışmasında özellikle ön plana çıkar. Deniz fenerleri, iskeleler, tekneler ve yelkenliler, deniz ve gökyüzü ile ayrıca nesneler arasındaki boşluklar ile aynı yüzey öğeleriyle betimlenir. Kendisiyle yapılan bir mülakatta Braque, Kübizmin asıl çekiciliğini, "hissettiğim yeni uzamın cisimleşmesi" diye açıklar. Doğada "dokunulabilir bir uzam" keşfeder ve nesnelerin etrafında dolaşmayı, yeryüzü parçasını hissetmeyi, şeyler arasındaki mesafeyi resmetmek ister: "Beni çeken uzam buydu çünkü tüm erken dönem Kübist resim bununla ilgiliydi – uzamı araştırmakla." Maddi nesnenin ve uzamın ay-

83 Bu katkıyı Pierre Francastel değerlendirir: "Cézanne, 'motifin' gerçekliği anlayışını, yani nesneler arasındaki açıklıkların oluşturduğu boşlukların pozitif niteliğini ortaya koymuştur. Onunla birlikte figüratif imgenin her bir bölümünün bütünlüğü görünür hale gelir." Bkz. *Art et technique,* Paris, 1956, s. 222.

84 Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna,* New York, 1980, s. 269.

nı seviyeye getirilmesi ve her ikisinin iç içe geçmesi, *Violin and Pitcher* çalışmasında (bkz. yukarıda Resim 6), üst seviyeye çıkar. Kemanın sap kısmı ayırt edilebilirliğini korur ama gövdesi bölümlere ayrılmıştır ve ahşap parçaları kadar önemle betimlenmiş bir uzama açılır. Konu ile arka planı kesin biçimde ayırmak imkânsızdır; çünkü alçı, cam, ahşap, kâğıt ve uzam benzer biçimsel örüntülerle akışkan bir ifade kazanmıştır. Braque şöyle açıklar: "Bölümlere ayırma, uzamı oluşturmamı ve uzamda hareket etmemi mümkün hale getirdi, bu durumda uzamı yaratmadan konuyu/nesneyi ortaya koymam imkânsızdı."[85] Sürahi ve keman, basitleştirilebilecek, geometrikleştirilebilecek, bölünebilecek ve daha sonra uzamda tekrar biçimlendirilebilecek yekpare nesnelerin işgal ettiği farklı uzamlardı. Braque'ın resminde tüm uzamlar niteliksel anlamda eşitti.[86]

Amerikalı şair William Carlos Williams bu Kübist tekniklerden özellikle çok etkilendi ve *Spring Strains* (Bahar Gerilimleri) şiirinde, hem gökyüzünün oluşturduğu uzama hem de içindeki nesnelere hayatiyet kazandırarak uygulamaya çalıştı.

Yay gibi gerilmiş dallar
aşağıya doğru çekiliyor, soluk alıyor gökyüzünde
kamburlaşıyor sırtını, kendisini yamıyor
onlara karşı doldurarak çatlakları, gri mavi
ve kirli turuncu!

Fakat –
(Sıkı durun, sabit eklemli ağaçlar!)
kör edici kızıl haleli güreş bulanıyor –
tırmanan enerji, koyu
karşı-güç – kaynaştırıyor gökyüzünü, filizleri, ağaçları,
kavrayıp büzüştürüyor kenetleyerek birbirlerine! ...

85 Dora Vallier, "Braque, la peinture et nous: Propos de l'artiste recueillis", *Cahiers d'art*, 29 Ekim 1954, s. 15-16.

86 John Golding şu sonuca varacaktı: "Resim tarihinde ilk kez uzam, çevrelediği konular/nesneler kadar gerçek ve elle tutulur olarak, hatta denilebilir ki 'resmin kendisi' olarak takdim ediliyordu (burada, İzlenimcilerin atmosfer tasviri ile Kübizm öncesinde sadece Cézanne'da görüldüğü gibi, boş ve açık uzam resmetmeyi birbirinden ayırmak gerekir)", *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, Londra, 1959, s. 185.

Uzuvlar soluk alıyor gökyüzünde fakat "doldurarak çatlaklarını" sağlamlık kazanan gökyüzü, yamıyor kendini onlara karşı. Renkler bile, erken dönem Kübist manzara resimlerinde tüm yüzeyi bütünleştirmeye hizmet eden zorlama tonlarda. Ayrıca, sanki filizlerin, ağaçların ve gökyüzünün kaynaştırılması yeterince güçlü değilmiş gibi, bir de "kavrayıp büzüştürerek" birbirlerine kenetleniyorlar.[87]

Tıpkı fizikte atom kuramı ve alan kuramıyla uzamın kurucu ve aktif rolünün tanınması gibi, resimde de uzam, iki pozitif tarz ile gerçekleştirildi. Kübistlerin nesneler arasındaki uzamı yansıtış biçimleriyle kurucu işlevi ortaya çıkarken; Van Gogh, Munch, Cézanne ve Fütüristlerin betimlemelerinde uzam içindeki nesnelerden güç/enerji kazanır.

Hayatının olağanüstü verimli son iki yılında Vincent Van Gogh, tuval üzerinde unutulmaz bir dinamik dünya yaratır. Manzaraları, zihnindeki girdapların görsel metaforları gibidir. Çatılar, çevrenin biçimsel hatlarına göre dalgalanır; gökyüzü, dağların iniş-çıkış yönlerinde akar ve ağaçlar gözümüzün önünde büyürken, güç çizgilerini, dönerek yıldızlara ulaşan, belirgin bir güneşin etrafında anafor oluşturan gökyüzüne doğru kırbaç gibi uzatır. Kendi portrelerinde, adeta gözlerindeki enerji kafasının çevresindeki uzama dağılıyormuşçasına, renk benekleri patlar. Onun evreni, zihninde, dünyada ve resimde dolanıp duran sonsuz bir enerji alanıdır; son aylarında, delirdikten sonra, her yerden duyulan bir çığlık, uzamı doldurmuş gibidir.

Norveçli ressam Edvard Munch, bu tür yoğunluklara *The Cry* (1893) tablosuyla görsel bir biçim kazandırır. Resimde, bir köprünün üzerinde korkmuş, çığlık atan biri canlandırılır. Ellerinin arasına aldığı kafasıyla, yürüyüp gitmekte olan uzaktaki iki kişiden ayrıdır. Çevreleyen uzamın boşluğu ve figürün yalıtılmışlığı, çığlığın çok yere ulaşmasıyla ve yarattığı yoğun bas-

87 Bu şiiri ve Williams'ın diğer erken dönem şiirlerini, resim ve fotoğraftaki gelişmeler bağlamında ele alan bir çalışma olarak bkz. Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams: The Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton, 1969, 66 vd.

kı duygusuyla çelişir. Kafatası benzeri başın arkasındaki manzara ve üstündeki uzam, ses dalgalarıyla titreşir. Nesnenin, çevresindeki uzama enerji vermesi Cézanne'da da vardır. Geç dönem manzara resimlerinde Sainte-Victoire Dağı bir volkan gibi canlanır, çevrenin biçimsel hatlarını bozarak uzama doğru dağıtır. Dağın 1904 tarihli bir resminde ön zemin şekilsizleştirilmiş, dikey ve yatay olarak, sarı, yeşil, mavi fırça darbelerine bölünmüştür.[88] Yeryüzü, renk kıvılcımlarıyla belirginleştirilmiştir, üzerindeki uzamda asılı duran bir zirveye doğru hareketlenir. Gökyüzü arazinin biçimini yansıtırken, dağ daha yeni yeryüzünden dışarı itilmiş gibidir ve hâlâ atmosfere şok dalgaları göndermektedir. Van Gogh manzaralarıyla benzerlikler vardır; çünkü arazi, bitkiler ve gökyüzü kesintisiz çizgisel biçimler, renkler ve fırça darbeleriyle oluşturulur.

Cézanne'ın tuvalleri güçlü uzamsal biçimlerle doldurulurken, Fütüristler hareket, ışık ve sesin meydana getirdiği, uzamda güç çizgilerini betimlerler. 1910 tarihli bir manifestoda Boccioni, aktif, dinamik bir uzama olan inançlarını dile getirir: "Bir insan figürü resmederken, figürü resmetmemelisiniz; onu çevreleyen atmosferin bütününü canlandırmalısınız."[89] Bu düşüncesine 1911 yılında *The Forces of Street* ile görsellik kazandırdı. Bu eserde çınlayan sesler, parlak ön farlar, tramvay sarsıntısı canlanır ve çevreleyen insanların, binaların ve atmosferin renk ve biçimlerini değiştirir. 1909'da Balla bir tuvali bir sokak lambasının ışığıyla doldurdu ve 1912'de bir sokak lambası daha yaparken, "atmosfer yoğunluğunu" deniz kabuğu ve mantar formlarında resmetti. 1912'de Fütüristler, durağan halinin, çevreleyen uzamla devamlılığının, geçmiş ve gelecek güzergâhlarının ve "güçlerindeki eğilimlere göre nasıl ayrışacağının" belirlediği "güç çizgileri" aracılığıyla, nesnenin genişletilebileceğini öne sürdüler.[90] Böylesi çoklu belirleyenlerle fiilî tasvirler

88 Meyer Shapiro, *Cézanne*, New York, tarihsiz, s. 125.

89 Boccioni ve diğerleri, "Futurist Painting", *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Apollonio, s. 27.

90 1912'de Paris'te düzenlenen ilk Fütürist sergi kataloğuna önsöz, aktaran Marianne W. Martin, *Futurist Art Theory 1909-1915*, Oxford, 1968, s. 111.

de birçok biçim aldı fakat tüm çeşitlemelerde uzam, "nesne" ile eşit önemde, aktif ve kurucu öğe olarak canlandırıldı. Boccioni'nin *Dynamism of a Cyclist* (1913) çalışmasında, bisiklet sanki bir su birikintisinden geçiyormuşçasına, güç çizgileri hızla ilerleyen bisikletten dairesel biçimde yayılıyor ve bisikletin kendisiyle kesintisiz bir çizgisellik oluşturuyor. Resmin tamamlanmış halinde bisiklet ve sürücü, çevreleyen uzamla bütünleşerek tek bir hareket imgesi yaratıyor.

Batılı tarihçilerin "boş uzam" kavramına kafa yormaya başlamaları, uluslarının bu tür uzamların kalmadığını keşfetmesiyle oldu. Amerika'da 1890 sayımı, sınırların kapatıldığını ilan ediyordu ve yüzyılın sonunda egemen dünya güçleri, Afrika ve Asya'nın geniş "açık" uzamlarını ele geçirmeyi tamamlamıştı. Devlet görevlileri dünya sınırlarının kapanmasının siyasal sonuçlarını değerlendirirken, akademisyenler bunun anlamını açıklayacak yeni bir disiplin geliştiriyorlardı. Bu yeni "jeopolitik" konusunun büyük öncüsü Alman araştırmacı Friedrich Ratzel idi.[91] 1893 tarihinde yazdığı, "The Significance of the Frontier in American History" başlıklı bir yazıyla, Frederick Jackson Turner, jeopolitik kuramını Amerikan niteliklerinin ve kurumlarının gelişimini açıklamak için kullandı. Ona göre açık sınırların varlığı, bireyci bir ruh yaratıyordu. Bakir alanlara yönelmenin ve her defasında hayatlarını yeniden kurmanın zorluklarına uyum sağlamaya mecbur edilen yerleşimciler, geleneklerinden feragat ederek dinî, toplumsal ve siyasal hiyerarşileri düzlüyorlardı. Sürekli genişleme, dinî otoriteyi bölüyor ve sınır şehirlerine saçılmış rakip kiliselerin çoğalması sonucunu doğuruyordu. Sürekli toplumsal yer değiştirme, ailelerin hep aynı yerde kaldığı ve her geçen nesille birlikte sınıf ayrımlarının koyulaştığı Doğu şehirlerinde sağlanan sabit sosyal düzeni imkânsız kılıyordu. Ancak sınırın en önemli etkisi "burada ve Avrupa'da demokrasinin yükselişi" oldu. Bakir topraklardaki hayat, karmaşık toplumu, aileye dayalı ilkel örgütlenmelere dönüştürüyordu. Yeni

91 Jeopolitiğin gelişimini 8. Bölüm'de ele alacağım.

Resim 8. Alexander Archipenko, *Woman Combing Her Hair*, 1915. New York, Perls Galeri'nin izniyle.

duruma uyum zorunluluğu, yeni toplumsal örgütlenmeler doğurur ve bu örgütlenmelerde herkes, topluluğun varlığını sürdürmesi için yaşamsal olan bir rol oynar. Bu koşulların ürettiği "denetimden, özellikle de doğrudan denetimden nefrettir."[92] Eşgüdüm ve demokrasinin filizlendiği sınır yerleşimlerinde hiçbir kişi iktidarı tekeline alamaz. 1903'te yazdığı makale ile bunu izah eder: "Ne zaman Doğu'da toplumsal koşullar belirginleşme eğilimi gösterse, ne zaman sermaye emeği baskı altına almaya yönelse, sınırın, bu özgürlük koşullarına kaçışın kapısı açıktır. Bu topraklar bireyciliği, eşitliği, yükselme özgürlüğünü, demokrasiyi geliştirir."[93] Ancak kapı kapandığında sermaye temel sanayilerde yoğunlaştı ve denizaşırı ticari ve siyasal açılımlar yaşandı. Bu gelişmeler, refah hiyerarşilerini ve emperyal iktidarı yeniden kurarken, açık sınırın eşitleyici eğilimini tersine çevirdi. Turner'in tezi ve onu ortaya çıkaran tarihsel koşullar, boş uzamın kurucu işlevi konusundaki genel değerlendirmenin bir parçasını oluşturuyor. Sınırın kapanması, tüm toplum için, açık karasal uzamın anlamına işaret etti –özellikle de geleneksel hiyerarşilerin aşınmasına– ayrıca Turner'in yorumu, ilgiyi toplumsal ve siyasal sonuçları üzerinde topladı.

Çağdaş tarihçi Roderick Nash, "1 Mart 1872'de Yellowstone Milli Parkı'nın kuruluşu, kamu yararına yaban hayatın korunmasının dünyadaki ilk büyük ölçekli örneğidir" diyordu. Amaç sıcak su kaynaklarının korunmasıydı fakat 1880'ler ve 1890'larda çok az insan genelde yaban hayatının korunduğunun farkına vardı ve daha sonra, tüm dünyada halka açık arazilerin korunması hareketi baş göstermeye başladı. Kralların, soyluların ve varsılların özel arazilerinin aksine, bu parklar halka açıktı.[94] Demokratik ruhun yükselmesindeki önemleri, tıp-

92 Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History", 12 Temmuz 1893'te Chicago'da American Historical Association toplantısına sunulan bildiri; yayınlandığı kaynak, Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, New York, 1920, s. 30.

93 Frederick Jackson Turner, "Contributions of the West to American Democracy," *a.g.e.*, s. 259.

94 Roderick Nash, "The American Invention of National Parks", *American Quarterly*, Sonbahar 1970, s. 726-735.

kı sınırlarınki gibi, dünyadaki boş uzamların yok olma tehdidi altında olması ile açıkça anlaşılıyordu. Bütünüyle bakir topraklar keşfetmenin de bu dönemde sonu geldi. Robert Peary'nin 1909 yılında Kuzey Kutbu'na varmasından iki yıl sonra, Roald Amundsen Güney Kutbu'na ulaştı. Ayak basılmamış karlar üzerinde çizme izlerinin görülmesiyle, dünyanın son büyük sınırları da kapandı.

1880'lerin edebî armağanı olan imparatorluk hikâyeleri, büyük emperyalist güçlerin toprak gaspından elde ettikleri psikolojik, siyasal ve mali kazançla örtüşüyordu. Bu dönem romanlarının yüzlercesinin ele alındığı bir araştırmada, edebiyat eleştirmeni Susanne Howe, roman karakterlerinin, evlerinde klostrofobi mağduru oldukları sonucuna vardı. Toprağa aç, kısıtlılıktan dolayı öfkeli, etrafının çevrili olmasına kızgın hale gelmişlerdi ve "uzam sarhoşuydular." Bazıları heyecanlı, bazıları da Olive Schreiner'ın *Story of an African Farm* (1883) kitabındaki, İngiltere'den yeni gelmiş ve kilometrelerce sonsuza uzanan çalılıkları ilk görüşünde öfkeyle söylenen kadın gibi ürkmüşlerdi: "Of, bunlar çok kötü! Ne kadar çoklar! Çok fazlalar!"[95] İster ilham kaynağı olarak görsünler ister korku, zenginlik kaynağı ya da yokluk, karşılaştıkları engin boşluk üzerlerine çöker ve hayatlarını şekillendirir. İmparatorluğa dair en görkemli hikâyelerden birinde, Conrad'ın *Heart of Darkness* (1899) kitabında, boş uzam bunaltıcıdır: Marlow'u içine çeker ve bulmaya gittiği adamı, Kurtz'u yok eder. Marlow'un yolculuğu, insanlık tarihinin ters yönde bir alegorisi; türün geçmişe, karanlığa, hiçliğe doğru yönelmesidir.

Marlow daha çocukken haritadaki çok geniş boş uzamlara bakar ve imparatorluğun zaferlerini hayal eder. Özellikle Kongo onu büyülemeye devam eder. O büyürken, harita nehirlerle, göllerle ve isimlerle dolmaya başlar. "Hoş bir bilinmezin boş uzamı –bir çocuğun, üzerinde zafer rüyaları yaratabileceği beyaz bir leke– olmaktan çıkar. Karanlıkların mekânı haline gelir." Merakını korur ve fildişi ticareti yapan bir şirket için Kongo nehrinde gezeceği bir göreve atanır. Şirketin, çok yüksek mik-

95 Susanne Howe, *Novels of Empire*, New York, 1949, s. 85.

tarlarda fildişi gönderen ve büyük bir sorunla karşı karşıya olduğu düşünülen, iç bölgelerdeki elemanı Kurtz'un adını, geldiği kıyı istasyonunda ilk kez duyar. Böylece Marlow'un seyahati onu bulma ve kurtarma macerasına dönüşür. Buharlı gemiye binmek üzere merkez istasyona yaptığı zorlu yolculukta tüm çevre yokluk imgeleriyle doluydu – boş topraklar, terk edilmiş köyler ve araçlar ayrıca "çevrede ve gökyüzünde müthiş bir sessizlik." Nehrin içlerine doğru yaptığı yolculuk, yeryüzünde yeşilliğin topyekûn ayaklandığı, dünyanın başlangıcına yolculuk gibidir ama bitki bereketine rağmen, bu dünya "boş bir akış, derin sessizlik, fethedilemez bir orman" gibi görünür. "Karanlığın yüreğine doğru daha da derinlere" ilerledikçe, o ana kadar bildiği her şeyden koptuğunu hisseder. Kıyıdaki yerlilerden garip sesler duyar. Çığlık benzeri ses patlamaları aniden kesilerek yerini "ürkütücü derin bir sessizliğe" bırakmaktadır. Ancak bu sessizlik barışçıl değildir – "esrarengiz niyetler besleyen amansız bir gücün sessizliğidir." Çalılıklardaki yerliler yamyamdır ve açlıkları, çevrenin boşluğunu büyük ölçüde açıklamaktadır. Marlow her yerde karanlığı görür – yabanda, insanlarında, Kurtz'da ve son olarak insanın durumunda.

İç istasyonda, Kurtz'un evini çevreleyen kazıklara geçirilmiş kesik başlar görür. "Siyah, kuru, çöküк, göz kapakları kapalıydı" – bu son bir yokluk işaretidir. Bu açlık ve boşluk sahnesinin derinliklerinde, sadece Kurtz ile konuşma beklentisinin doğurduğu bir umut ışığı, onaylanma ihtimali vardır. Ancak Kurtz'da bulduğu, modern toplumun değerlerinden sıyrılmış bir adamdır. Yaban hayat, istilanın intikamını ondan böyle almıştır ve kulağına fısıldadığı korkunç şeyler, onun "içi boşalmış" olduğundan, içinde yüksek sesle yankılanmaktadır. Kurtz ölmektedir ve Marlow onu oradan uzaklaştırır. Gemide konuşurlarken Marlow "ondakinin, zifiri bir karanlık" olduğunu fark eder. Her ne kadar en son anda yaşamı aniden gözünün önüne gelse de Kurtz son nefesini verirken şöyle haykırır: "Dehşet! Dehşet!"

Marlow, Kurtz'un son sözlerini düşündükçe, iyiye işaret olduğu sonucuna varır. Kurtz'un hayatı, ürkütücü dürtülerin su

yüzüne çıktığı, karanlığa doğru bir maceradır fakat sonunda kendi hayatına bir biçim vermiştir ve son anda "söyleyecek bir sözü vardır." Marlow, bunu özetleme biçimine hayranlık duyar – "Dehşet!" Bu bir yargıdır. "Onaylanmaydı, sayısız yenilgiyle, iğrenç terörle, iğrenç tatminlerle bedeli ödenmiş ahlaki bir zaferdi. Ancak yine de zaferdi!" Geriye fildişleri kalmıştır. Fil kıyımına ve esin kaynağı olduğu kötülüğe rağmen başarının ürünüdür, karanlığın yüreğinde ışıldayan beyazlıktır. Romanın konusu boşluğun kendisiydi, yabana hükmeden ve onda varolmaya çalışan insanların eylemine zemin hazırlayan karanlığın gücü.

Bu kısa roman çağın yorumudur ve Conrad, Kurtz'u kendi dönemine ait kılmak için çaba gösterir: "Annesi yarı-İngiliz, babası yarı-Fransızdı. Tüm Avrupa, Kurtz'un oluşumuna katkıda bulunmuştu." Kitap, emperyalizm bağlamında tasarlanmış, edebî boşluk imgeleri silsilesiydi. Conrad, karanlığı, Avrupa hayatını düzenleyen sınıf ve ayrıcalık statülerini olumsuzlayan eşitleyici bir güç olarak yorumladı. Yaban hayatta eski sınıf çizgileri hükümsüzdü. Yamyamlık ve kafatası avcılığı statü ayrımlarını siliyordu. Marlow Londra'ya döndüğünde, evdeki hiyerarşik toplumla daha eşitlikçi Kongo arasındaki keskin çelişkiyi fark etti ve nihayet yaban hayatın yaratıcı potansiyelini anlayabildi. Tehlike ile yüz yüzeyken, karanlıkta herkes birbirine benziyordu.

Birkaç yıl sonra, orman, seyahat ve boşluk üzerine diğer bir hikâye yazıldı – Henry James'in 1903 tarihli *The Beast in the Jungle* kitabı. Ormanda, birden önüne çıkarak onu parçalayacak bir canavarın pusu kurması gibi, benzersiz ve tuhaf bir kaderin onu beklediğine inanan John Marcher hakkındaydı. Ona bakmayı ve yanında kalmayı üstlenen May Bartram'ı etkilemeyi başardı ve yıllar geçtikçe, kadın canavarın ne olduğunu anladı ancak ona söylemedi. Marcher da onun kuşağının insanıydı – iyi huylu, disiplinli, mesafeli, May'e olan bağımlılığı dışında kendine güvenli. Hayatındaki her şey düzen içindeydi – kütüphanesi, bahçesi, duyguları. May ciddi bir hastalığa yakalanınca, onun ölümüyle hissedeceği kaybın bu canavar oldu-

ğunu tahmin etti; fakat kadın, canavarın zaten onun karşısına çıkmış olduğunu ve bunu fark etmediğini söyledi. Açıklamaları kafa karıştıracak kadar olumsuzdu – "bu tuhaflığın içindeki tuhaflık senin onu fark etmemen." "Ne *olmadığını* görebildiğim için" sevinçliyim diyerek onun kafasını daha da karıştırdı. Marcher, sonunda bu ikinci olumsuzlamanın ne anlama geldiğini öğrenecekti: Yani, canavarın May'e duyduğu aşk ya da kaybetme duygusu olmadığını. Onun ölümünden sonra, zaten olmuş fakat henüz anlayamadığı bu şeyi tek başına beklemek zorunda kaldı. Bir yıl sonra, mezara görev edindiği ziyaretlerden birini yaptığı sırada, derin bir üzüntüye gark olmuş diğer bir adam fark etti. Bu yabancının yüzünde gördüğü yoğunluğun, kendisinin hiç yaşamadığı bir duygu olduğunu anladı. Dönüp May'in mezarına baktı ve birden canavarı gördü. Mezar taşındaki isim "boş hayatının sesine" dönüştü. Hayatta ıskaladığı May idi ve onun özel kaderi buydu – "çağının insanıydı, dünyadaki hiçbir şeyi umursamayan insan." Modern uygarlığın incelikleri onu uyuşturmuştu ve ne ölmeden önce ne de sonra ona karşı derin hisler besleyememişti. Ormandaki canavar, duygu yokluğuydu. Bu Goethe'nin *Faust*'undaki Mefisto gibi olumsuzlamanın aktif ruhu değil ama içsel bir boşluktu, May'in mezarının sessizliğinden ses veren boşluk gibi.

Bu korkunç içgörüsü ve Kurtz'un ölürken söylediği sözler, iki olumsuzlama türüydü. Strindberg'in *A Dream Play* (1901) kitabında, hiçliğin keşfi, diğer bir biçimde zirve yapıyordu. Bir memur, sahnenin ortasında belirgin olarak görülen bir kapıyı açabilmek için bekçiyi aşmak zorundadır. John Marcher'in canavar saplantısı gibi, bu memur da kapının arkasına bakmaya saplantılıdır. "O kapı" diye bağırır, "onu aklımdan çıkaramıyorum... Arkasında ne var? Arkasında bir şey olmalı." Oyun boyunca başka karakterler de kapının açılmasını ister ve sonunda bunu başardıklarında bazı üniversite görevlileri bir araya gelerek kapının arkasında hiçbir şey olmadığını keşfederler. İlahiyat dekanı, derhal bunun anlamını yorumlar: "Hiçbir şey. Bu dünyanın gizeminin anahtarı. Başlangıçta Tanrı cenneti ve dünyayı hiçlikten yarattı." Felsefe dekanı, "Hiçlikten, hiçlik çı-

kar" der. Tıp dekanı, sanki az önce zararsız bir çıbanı kesmiş gibi tanı koyar: "Zırva! Hiçbir şey. Periyot." Hukuk dekanı tüm olup bitenin bir dolandırıcılık vakası olduğunu iddia eder. Faust, kendi bilgisiyle hayatı olumlamasına yardımcı olacak hiçbir şey bulamamıştır ve Strindberg, hayatın sonunun hiçliğin ta kendisi olduğu uyarısıyla, kuşkuları dağıtsın diye bu dört alanın ustalarını devreye sokmuştur.

19. yüzyıl romanlarının canavarları genellikle dokunulabilirdir – doğa güçleri, ahlaksızlık, makineler, kurumlar. Fahişelik, alkolizm ve kumar vardır; demiryolları, fabrikalar ve kömür madenleri vardır; maddecilik, kapitalizm ve büyük şehirler vardır. Ne kadar korkunç ve bunaltıcı görünürlerse görünsünler, bunlar en azından adlandırılabilirler. Ancak Conrad, James ve Strindberg'de gördüğümüz olumsuzluğun gizemli evreninde yaşayan 20. yüzyılın canavarları, çok daha zor teşhis edilebilir. Onlar için odak, boşluktur. Karakterleri, anlamı kendi dışlarında ararlar –ormanda, mezarlıkta, kapı arkasında– ve sadece hiçliğin dehşetini bulurlar.

Pozitif-negatif zaman sessizliktir. Kurucu rolünün kabulü, karanlık, boşluk, hiçlik, yokluk gibi çeşitli edebî biçimleriyle, boş uzamın kurucu rolünü kabul etmeyi andırır. Yaratıcı sessizlikler en açık biçimde şiir ve müzikte görülürken, düzyazı örneklerinde de boy gösterirler.

Rus yazar Leonidas Andreiyeff'in *Silence* (1910) kitabının giriş sayfalarında, Peder Ignatius ve karısı, onlardan izinsiz gittiği St. Petersburg gezisinden daha yeni ve hamile dönen kızları hakkında konuşmaktadırlar. Onu acımasızca suçlarlar. Kız konuşmayı reddeder ve birkaç gün düşüncelere gark olduktan sonra intihara karar verir. Anne felç olur ve o da sessizleşir. Kızın cenazesinden itibaren ev sessizleşir. "Bu sükûnet değildi" diye açıklar durumu Andreiyeff, "zira sükûnet ses yokluğudur: Sessizliktir, çünkü bu sessizlikleriyle söyleyecek bir şeyleri var ama söylemiyor gibidirler." Archipenko heykelinin odağı nasıl boş uzam olduysa, onun hikâyesinde de sessizlik merkezî bir

rol oynar. Ev bunun simgeleriyle doludur. Kadının hiç sesi çıkmaz, kızın portresi özellikle sessizliğe gömülmüş görünmektedir ve kanaryası kaçtıktan sonra kafes, boşluğu hatırlatan bir "sessizliğe gömülür." Peder Ignatius her sabah evin sessizliğinde oturur ve acı çeker, her akşam işten döndükten sonra sanki bütün gün sessiz kalmış gibi hisseder. Karanlığın Marlow'a yaptığı gibi, sessizlik de onu kuşatır. Peder Ignatius kızının mezarını ziyaret eder ve boşluğu dolduracak bir yanıt için yakarır. Kız konuşur gibidir; fakat aynı vahşi sessizlikle. "Sessizliğin çınlamasıyla tüm atmosferin titreyip zangırdadığını tahayyül eder." Ses yokluğu asli bir varlık biçimi haline gelir: "Soğuk dalgalar halinde kafasını yalayarak geçer ve saçlarını dalgalandırır." Eve dönerek ürkütücü sessizliğini bozması için karısına yalvarır fakat onun sessizliğiyle hikâye sona ererken, "karanlık, terk edilmiş evde", "sözsüz ve sessiz" birbirlerine bakarlar.[96]

Belçikalı mistik yazar Maurice Maeterlinck'in yazdıkları obuaların hüzünlü sesi gibidir. Yüzeyin altında seyreden sezgiler, doğaüstü olaylar, ifade edilemez duygular ve bilinçdışı düşüncelerin gizemli deneyimlerini keşfeder. "Sessizlik" üzerine bir metinde, ses yokluğundan korktuğumuzu çünkü ölümün işareti olduğunu, bu nedenle hatırı sayılır bir zamanı anlamsız sesler çıkararak geçirdiğimizi öne sürer. Birçok sıradan arkadaşlık hatta aşklar, ortak "sessizlik nefretine" dayanır. Bu negatif duygular sessizliğin önemine ışık tutar, ayrıca bağlayıcı ve yaratıcı güçlerinin pozitif yönünü işaret eder. Sessizlikler, sadece ses yokluğu olmanın çok ötesinde, muhtemelen hiçbir kelime ve sesin ifade edemeyeceğini dillendirir. Âşıklar arasındaki en unutulmaz anları sessizlikler oluşturur ve bunların niteliği, aşkın niteliğini su yüzüne çıkarır. "Altın ve gümüş nasıl saf suda ölçülürse, ruhun sınanması da sessizlikte olur ve dökülmesine izin verdiğimiz kelimelerin, onları sarmalayan sessizlikten ayrı bir anlamı yoktur." Sessizliğin ve sesin önemine yeniden biçilen bu göreceli değer, Maeterlinck'in açıkça detaylandırdığı, daha geniş bir toplumsal seviyelendirmeyi belirtir. "Ölüm ya da keder ya da aşk karşısında kralın veya kölenin sessizliği, ay-

96 Leonidas Andreiyeff, *Silence*, Philadelphia, 1910, s. 16, 29, 32.

nı özellikleri gösterir."[97] Diğer yandan, hükümdarlar tören borusuyla takdim edilir.

Dört yıl süren öldürmenin yorgunluğuyla eve dönen kuşağın sessizliği ve hiç kimsenin aynı dili konuşmadığının ya da artık aynı eski duyguları hissetmediğinin keşfedilmesi, Proust'un romanının konularından biridir. Unutmak, sessizlik ve kaybedilen zaman, olumsuzlama temasının çeşitlemeleridir. 19. yüzyılın romanlan, Jean Valjean'ın Paris'in çirkefindeki macerası kadar canlı, Monte Cristo Kontu'nun hazinesi kadar elle tutulurdur. Büyük, tantanalı olayların çevresinde döner – savaş ve devrim; suç ve ceza. "Hiçbir şey hakkında, dış desteği olmayan, tarzının içsel gücüyle kendi ayakları üstünde duran bir kitap... konusuz denebilecek ya da en azından konunun neredeyse görünmez olduğu bir kitap yazmak" iddiasında olan Flaubert bile, *Madam Bovary*'i tutkulu ayartı ve zina taşkınlıklarının, kötü bir cerrahi operasyon kurbanının acı çeken yakarılarının ve tuhaf bir intiharın çevresinde kurar. Ancak Proust, romanını çay ve keklerin unutulması ve hatırlanması ve bu yeniden hatırlamanın anlamasını sağladığı kayıp zaman çevresinde kurar. Büyük bir sessizlik mimarıdır. Fincana çarpan kaşığın çıkardığı çınlama, romanın en anlamlı seslerinden biridir. Sessizliklerin, âşıkları çaresizliğe savuruşu, ihanet fısıltıları ve hakaret çığlıkları kadar güçlüdür. İşkence çeken Saint-Loup'a yazmak Rachel'in hatasıdır: "Aslında onun sessizliği karşısında, kıskançlık ve pişmanlıktan çılgına dönüyordu. Ayrıca hapishanelerin sessizliğinden de beter böyle bir sessizliğin kendisi hapishanedir. Ancak itiraf etmeliyim ki, terk edilen âşığın gözlerindeki ışığın, boş olduğu halde aşamadığı, araya giren hava dilimi, aşılmaz bir manevi duvardır."[98] "Matmazel Albertine gitti!" cümlesiyle başlayan roman bölümü, ısrarla artık olmayan birinin üzerinde durmaktadır. Proust, Albertine'in kendisini terk ettiğini anlayan Marcel'in ilk şokunu ve sonrasını keşfeder – ilişkilerinin bitiş biçimiyle ilgili duyulan

97 Maurice Maeterlinck, "Silence", *The Inner Beauty*, Londra, 1911, s. 36, 47.

98 Marcel Proust, *The Guarmantes Way*, 1920; yeniden basım New York, 1970, s. 85.

pişmanlıklar, kayıpla ilgili kızın duygularına dair fanteziler, mutlu hatıraların acılaşmaya yüz tutması, daha sonra ölümünü öğrenmesinin indirdiği darbe ve bunun sadece kıskançlığını yoğunlaştırdığının idraki ve son olarak, kayıtsızlık ve unutkanlık; tüm bunları tetikleyen Albertine'in yokluğu ve Marcel'in hayatına çöreklenen sessizliktir.

Boş uzam ve sessizlik, roman ve kısa hikâye konusu olarak kullanılırken, şiirde, kelimelerin düzenlenmesinden kelimelerin ve aralarındaki boşlukların kompozisyonuna doğru, biçimsel bir yön değiştirme oldu. Daha 1880'lerde bazı Fransız sembolistleri, sayfada bilinçli olarak şekillendirilmiş beyaz alanların arasına yayılan "serbest şiir" denemelerine başlamışlardı.[99] Bu tekniği tam gelişmiş haline getiren, kelimeler arasındaki boşlukları, bir müzik kompozisyonundaki notalara benzer biçimde söz ve imgelerin ritmik hareketini sağlamak için bir görsel duraklama olarak kullanan Stéphane Mallarmé'dı.[100] Aynı zamanda şiirin çağrışımcı olması gerektiğine inanıyordu ve bunu sıklıkla alıntılanan bir talimatında teşvik ediyordu: "Şey'i değil, ürettiği etkiyi resmedin." Konu (şey) bir kez daha eski önemini kaybediyordu. Braque'ın, çevresindeki uzama eşit değer atfederek resimdeki hâkimiyetini yok ettiği gibi; Mallarmé da, şiirin dışında bırakarak ve gölgelerinden, etkilerinden sözel bir kompozisyon yaratarak, edebî hâkimiyetini azaltıyordu. 1895 tarihli bir konuşmasında yeni şiirin açık betimlemelerle oluşturulduğunu ve çağrışımı, imayı ve hatırlatmayı kullandığını açıklıyordu. Şeyleri ima eden "ani yön değiştirmeler ve soylu duraksamalar" yaparak, okurların kendi hayal güçlerini ve çağrışımlarını özgürce ortaya koymalarını mümkün kılıyordu. "Sadece var olan vardır" metafizik varsayımına dayanan eski estetik anlayışına meydan okuyordu. (Bu, Geoffrey Scott'un, "eşyalarımızı ele geçiren ve gözlerimizi esir alan" üzerinde yo-

99 Suzanna Bérnard, "Le Coup de dés' de Mallarmé replacé dans la perspective historique", *Revue d'histoire littéraire de la France,* Nisan-Haziran 1951, s. 183.

100 Aimé Patri, "Mallarmé et la musique du silence", *La Revue musicale,* Ocak 1952, s. 101-111; boşluklarla yazma konusuna katkısı ve sessizlikle bağlantısı ile ilgili olarak bkz. Camille Mauclair, *L'Art en silence,* Paris, 1901) ve Jean Voellmy, *Aspects du silence dans la poésie moderne,* Zürih, 1952, s. 24, 32 vd.

günlaşan, böylece uzam yaratma asli görevini ihmal eden eski mimari estetik anlayışına yönelik saldırısının edebî eşdeğeridir.) Mallarmé, şairin dışarıda bıraktığının, şiirin en önemli bölümü olabileceğini öne sürüyordu.[101]

Hayatının sonraki dönemlerinde, şiirinin çağrışımcı niteliğini görünür kılmak için bir yöntem geliştirdi ve kelimeler ve mısralar arasında bıraktığı boş uzamlarla eksikliği/yokluğu yansıttı. Bu aralar, ardıl düşüncenin eksikliğini, insan iletişimindeki kopuklukları, her ifadeyi saran sessizliği simgeliyordu. Kendisinin açıkladığı gibi: "Şiirin entelektüel çerçevesi kendisini gizler ancak dörtlükler arasındaki uzamda ve kâğıdın beyazında mevcuttur – orada konumlanır: Anlamlı bir sessizliğin düzenlenişi, mısraların kendilerinden daha az güzel değildir."[102] Yazdığı metinlerden birinde bu tür kompozisyonun tarihsel benzersizliğinde ısrar ediyordu: "Her sayfanın başlangıcı olan boş uzama, bağımsız zihinlerimizi yöneltmeliyiz; çok ses veren başlığı boş vermeliyiz. Sonra da, sayfa üzerindeki minicik ve dağınık durak noktalarında, rastgele mısralar kelime kelime geriletildiğinde, boşluklar daima geri döner; daha önceleri keyfi iken artık kaçınılmazdır; artık nihayet bunun ötesinde bir şey yoktur; artık asıl olan ve yerinde olan sessizliktir."[103] Aslında boşluklar, olumsuzlamanın yaratıcı gücüne dair son bir vasiyet olan son şiiri, *Un Coup de dés* (1897) için kaçınılmazdır.[104] Şiiri anlamak fazlasıyla zordur ve düzyazı şeklinde yazdığı niyet açıklaması, yönteminin iyice anlaşılmasının ne kadar önemli olduğundan söz eder. Burada, beyaz boşlukların sayfa boyunca akan kelimeleri "bölüp dağıttığını", tüm sayfayı eşzamanlı olarak görmeyi sağladığını ve mısraların ritmini göstererek bir müzik partisyonu gibi okunmasını sağladığını izah eder.

101 Stéphane Mallarmé, "La Musique et les lettres", *Oeuvres complètes*, Paris, 1945, s. 635-657.

102 Stéphane Mallarmé, "Sur Poe", *Oeuvres complètes*, Paris, 1954, s. 872.

103 Stéphane Mallarmé, "Mystery in Literature" (1895), *Mallarmé: Selected Prose Poems, Essays, and Letters*, yayına hazırlayan Bradford Cook, Baltimore, 1956, s. 33.

104 Stéphane Mallarmé, "Un Coup de dés", *Cosmopolis*, Mayıs 1897, s. 419-427.

Şiir önce bir dergide yayınlanır ama Mallarmé kendisi, ayrı bir kitap olmasını ister. Onun hayatta olduğu sürede hiçbir zaman böyle yayınlanmamıştır; fakat ölmeden önce, kitabın ilk dizgilerini düzeltme noktasına kadar ilerler ve bunlar beyaz boşlukların önemini gösterir. Düştüğü kenar notları, orijinal boşlukları düzenlemede biraz özgürce davranan yayıncıyı, kelimeleri ve mısraları hedeflediği kesin "ölçüleri" yaratmak üzere eski haline getirme konusunda yönlendirir. Yayıncı kapağı gri kâğıda basar fakat Mallarmé, şiirin gerisinde olduğu gibi, aynı beyaz kâğıdın kullanılması konusunda ısrarcıdır.[105] Şiirin kitap olarak iki sayfada, ortasında bir çatlakla bölünmesinde kararlıdır. Mümkün baskı biçimlerini titizlikle incelemiş ve şiir içindeki çeşitli sesleri ifade etmek üzere aralarından sekiz tanesini seçmiştir. Basılı materyalin alışılmadık biçimi dikkatleri sayfa yüzeyine çekmiş ve tüm öğelerin asli bir kurucu rol oynadığı tüm sayfanın görsel bütünlüğüne katkıda bulunmuştur.

Her ne kadar Mallarmé, şiirin özellikle görsel sunumuyla ilgileniyor olsa da, sesini de önemsiyordu ve yüksek sesle okuduğu şiirin ilk dinleyicisi Paul Valéry, daha sonra bu okumanın olağanüstü etkisinden söz etti. Mallarmé şiiri alçak ve dengeli bir sesle okuyarak, profesyonel seslendiriciler arasında revaçta olan teatral süslemeler olmaksızın, kelimelerin ve durakların şiirin tüm gücünü göstermesine çalışıyordu. Valéry, "belirginlik kazanan sessizlikleri", "görünür kılınan fısıltı ve örtük sözleri" duyar ve kâğıt üzerinde yıldız gibi parlayan yeni dili ayırt eder. Edebî bir bölümde Malarmé, matbu basımın beyaz-üzerine-siyahını, gök kubbenin "loş boşluğunda", "yıldızların ışıldayan alfabesine" benzetir. Valéry siyah ve beyazın karşılıklı bağımlılığı imgesini aynı biçimde kullanırken, *Un Coup de dés*'de Mallarmé'ın "bir sayfayı yıldızlarla dolu gökyüzünün gücüne yükseltmeye" çalıştığını belirtir.[106] Şiir her zaman çağrışımsal

105 Mallarmé'ın kenar notlarıyla, orijinal düzeltilerin yer aldığı Lahure Baskısı tasarımı, Harvard Üniversitesi Houghton Kütüphanesi Koleksiyonu'nda yer almaktadır.

106 Paul Valéry, "Le Coup de dés", *Variété II,* Paris,1929, s. 173.

ve özlü olmuştur fakat Mallarmé ile birlikte boşluklar, geçmişte sahip oldukları önemsiz arka plan işlevinden daha aktif bir rol üstlenir.

Müzikte sessizliğin, ses ve ritmin ayırt edilmesindeki asli rolü, beyaz kâğıdın matbu basımın görünürlüğünü sağlamadaki rolüne eşdeğerdir. Müzik tarihi boyunca sessizliğin bir anlamı vardır; ancak genellikle geçişler arasında yer alırlar ve ayırıcı işlevleri olmuştur. Bu dönemin yeni müziğinde, duraklamalar bölümlerin ortasındadır ve daha kurucu bir işleve sahiptirler. Çeşitli eleştirmenler, Debussy, Stravinsky ve Webern'de dikkat çekici sessizlikler saptarlar ve aslında onların müziği bazı alışılmadık işitsel negatiflikler içerir.

Mallarmé'ın müzikten etkilenmesi gibi Claude Debussy de Mallarmé'ın şiirinden, özellikle *L'Après-midi d'un faune* şiirinden etkilenir. 1893 yılında *Prélude à l'apres-midi d'un faune* eserini tamamlar – aynı temanın müzikal ifadesi. Flüt solosu notaları, Faun'un yürümesi, durması ve tekrar başlamasını seslendirir gibidir. Altıncı ölçüde gizemli bir duraklama ayrıca, Faun'un bitkiler arasında bir görünüp bir kaybolmasını akla getiren, şiirdeki "çağlayıp durulan hayvani beyazlık" gibi, daha incelikli diğerleri vardır. Wagner'in yoğun ve gösterişli orkestrasyonuna tepki olarak Debussy, kendi partisyonunu basit tutar. Notalar, ormanda hareket eden bir hayvanın gövdesinde yansıyan ışık gibi, bir parlar bir solar. Melodi çizgisi farklı enstrümanlar arasında değişerek izlenirken, her biri dikkat çekecek biçimde sustuğu için, yck oluş izlenimi yaratır. Debussy'nin, duraklamaları ya da etkilerini müziğin genel akışında asli kılma niyeti, şiirdeki boş uzamların kullanılması gibidir ve bu açıkça Mallarmé'a olan borcunu gösterir.

Archipenko, müzikteki sessizlikler ile kendi heykelindeki çukurlar ve boş uzamlar arasında benzerlik saptar. Müzikte ritmin olabilmesi için ses ve sessizlik arasında bir çeşit dönüşüm olması gerektiğini söyler. "Sessizlik böylelikle dile gelir. Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'nde iki kez uzun duraklamalar olur ve bu, gizem ve gerilim yaratır. Senfonide sessizlik ve ses kullanımı, heykelde anlamlı boşluk biçimi ve materyal kullanı-

mına benzer."[107] Beethoven örneği, modern müzikte yeni hiçbir şey olmadığını ima eder ancak bu doğru değildir. Besteciler sessizliği, daha önce hiç olmadığı ölçüde bilinçli ve gizemli kullanmaya başlarlar. Roger Shattuck, Stravinsky'nin *The Firebird* (1910) eserinin sonunda yer alan sessizliklerin, müzikal kompozisyonda benzersiz olduğunu ileri sürer. "İlave zarif seslerin, senkopların ve aksanların birikimi sessizliğe yol açar – yirmi iki ölçülük duraklar yerine tek perküsiv akort. En etkileyici olan bu tür uzatılmış sessizliklerdir, tüm önceki sayfalar adeta en sonda belirecek birkaç huzurlu ölçü için bestelenmiştir. Birçok besteci denese de, sessizliğin sesten daha fazla ağırlığı olduğu yönünde duyma alışkanlığımızı değiştirmeye çok az besteci muvaffak olmuştur."[108]

En gözü pek negatifler bestecisi Anton von Webern olmuştur. Bestelerindeki aşırı cesaret (her bir bölüm bir dakikadan kısadır) dışarıda bıraktıklarında yansısını bulur ve duyulabilenler birbirine sık nefes sessizlikleriyle bağlanır. *Passacaglia* (Op. 1) eserinin ilk dokuz ölçüsünde duraklamalar notalar kadar çoktur. Otto Deri'nin açıkladığı gibi; "duraklamanın işlevi, alışılagelmiş müzik pratiğinde kullanılan durak işleviyle aynı değildir. Webern müziğinde duraklamanın ritmik şemada işlevsel önemi vardır. Webern'in müziğinde *ses* ve *ses yokluğu* arasında yeni bir ilişki kurulur."[109] Notaların duyulduğu anlarda bile sessizlik akla gelir; zira bir enstrüman melodiyi diğerine terk ederek uzun bir duraklamaya girer. Böylesi eserleri seslendiren müzisyenler, melodiye yeniden girmek için beklediklerinden, söz konusu duraklamaları yoğun biçimde hissederler. Webern çok tonluluğu reddeder ve bestelediği basit ezgili senfoniler, duraklayan tüm orkestranın sessizliği ile çevrelenmiş, dış uzamda çalınan bir ses gibi duyulur. Senfonilerinin icrasın-

107 Archipenko, *Fifty Creative Years*, s. 58.

108 Roger Shattuck, "Making Time: A Study of Stravinsky, Proust and Sartre", *The Kenyon Review*, Bahar 1963, s. 258.

109 Otto Deri, *Exploring Twentieth-Century Music*, New York, 1968, s. 358-359. Webern anısına yazdığı, "Le Silence de Anton von Webern" yazısında René Liebowitz şöyle der: "Webern'in müziğini saran sessizlik aynı zamanda onun bir parçasıdır"; *Labyrinthe*, Kasım 1945, s. 14.

da orkestra yokmuş hissi hâkimdir; adeta müzisyenler dinlenmekte, durakları saymakta ve yeniden çalmaya başlamak için beklemektedir.

Sanat nesnesiyle negatiflerin eşit önemde olduğu iddiası biraz abartılıdır. Braque'ın eserinin adı, *Keman ve Vazo arasındaki Uzam* değil; *Keman ve Vazo*'dur, *Coup de dés*'in sözleri, eleştirmenlerin ilgisini Mallarmé'ın aralara yerleştirdiği boşluklardan daha fazla çeker. Algı nesnesiyle onu çerçeveleyen arasındaki ilişkinin daha yoğun bir değerlendirmesi, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce ortaya çıkan bir grup psikolog tarafından yapılmıştır. Gestalt psikolojinin öncüleri –Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Kaffka– "zemin" ve "figürün" birbirini algıda nasıl yarattığını açıklayan yasalar geliştirmenin yanı sıra figürün daha önemli olduğunu da savundular. Kuramları, algı bütününün basit, ayrı öğelerden oluştuğu yönündeki çağrışımcı yaklaşımı reddediyordu. Bunun yerine algının deneyimsel bir bütün olduğunu ve bunu anlamanın, ayrı parçaları değil bu bütünü anlamak olduğunu savundular. Figürlerin görsel şekli üzerine yazılmış 1915 tarihli bir kitapta Edgar Rubin'in yer verdiği *Peter-Paul Goblet* olarak bilinen çizim hem birbirine bakan iki siyahî yüz hem de iki siyah şeklin çerçevelediği beyaz bir kadeh (goblet) görünümündeydi. Figür ve zeminin birbirine bağımlılığını ve izleyenin dikkatine göre yer değiştirmelerini örnekliyordu. Rubin, figürün zeminden daha "çarpıcı ve baskın" olduğunu savunuyordu ancak zeminin de asli bir rolü vardı.[110] Tüm algısal alanı ele alırken, bir Gestalt'ın en küçük detayı, içindeki en belirgin figür kadar önemli olabilir zira tüm öğeler kesişir ve birbirine anlam kazandırır.

Algısal alanın bütünlüğünün dayatılması, William James'in radikal ampirizmi ile uyumludur. *The Principles of Psychology* kitabında, düşünce akışını tartışırken negatiflerin gücünü örnekler; ayrıca kendine özgü örneğiyle, sesi, "Gök gürlediğinde duyduğumuz sadece gök gürültüsü değil, gök-gürültüsü-

110 Edgar Rubin, *Synoplevede Figur*, Kopenhag, 1915. İlk Almanca çevirisi *Visuell wahrgenommene Figur* başlığıyla yayınlandı, Berlin, 1920.

nün-sessizliğe-patlaması-ve-onunla-zıtlık-oluşturmasıdır"[111] diye ifade eder. Tireler kelimeler arasındaki aralıkları bağlar ve deneyimin sürekliliğini örneklerken, analitik deneyimsel psikoloji geleneğini tersine çevirir. Sesin ve yokluğunun birbirine bağımlılığı, zihinsel hayatımızı meydana getiren pozitiflerin ve negatiflerin karşılıklı kesişmesinin bir örneğidir. James aynı zamanda, kardeşi Henry'nin kitabı *The American Scene*'de yer alan, negatifliklerin kurucu işlevine de işaret eder. Henry'e hitaben 1907 tarihli mektupta, onun tarzının herhangi bir şeyi doğrudan adlandırmaktan kaçınmak olduğunu yazdı; "ancak bunun etrafında tekrar tekrar nefes alarak ve iç çekerek, zaten benzer bir algısı olabilecek okurda katı bir madde yanılsaması yaratmak istiyorsun... Öyle bir madde ki, tamamıyla elle tutulmaz maddelerden, havadan ve boş uzamda yerleştirilmiş aynaların ustalıkla odakladığı ışık yayılmalarından oluşuyor... Amerika'yı ele alışın, büyük ölçüde onun yokluk, sessizlik ve boşluklarından oluşuyor. Bunları katı madde gibi işliyorsun."[112]

William James'in bir çağdaşı, James'in düşüncesindeki negatif pozitif uzamın eşitleyici etkisini gördü. 1914 yılında, Wisconsin Üniversitesi'nden felsefeci Horace Kallen şöyle yazıyordu: "Saf deneyimin tercihleri yoktur. Kötülüğün yanı sıra iyiliğe, sürekliliklerin yanında kopukluklara... gerçekliğe açılır... James... metafiziğin ilk demokratıdır." James, idealistlerin yaptığı gibi maddi dünyadan nefret etmeyi reddeder – ona göre hiçbir şey, diğer bir şeyden daha az veya çok gerçek değildir. "Deneyime dair her bir oluşun diğerleriyle demokratik özsel bir birlik oluşturduğunu" kabul eder.[113]

İncelediğimiz gelişmelerin çok azı temel siyasal, sosyal ve dinsel değişimlerle doğrudan ilişkilidir. Ancak negatif pozitif uzamın onaylanmasının, daha önce boşluk olarak düşünülenin artık kurucu bir işlevi olduğu yaklaşımının, siyasal demokrasinin gelişimiyle, aristokratik ayrıcalıkların yıkılışıyla ve bu

111 William James, *The Principles of Psychology*, New York, 1950, I, s. 240.

112 William James, *The Letters of William James*, Boston, 1926, II, 277-278.

113 Horace Meyer Kallen, *William James and Henri Bergson: A Study in Constructing Theories of Life*, Chicago, 1914, s. 11, 30, 105.

dönem yaşamının dünyevileşmesiyle ortak bir özelliği vardır: Hepsi de hiyerarşileri eşitlerler. Bu iki ayrı gelişim kümesinin arasındaki bağ nadiren belirgin olsa da, tematik benzerlik dikkat çekicidir ve bağlantıyı inandırıcı kılar. Nesnenin arka plandan daha önemli olduğu anlayışına, bu neslin karşı çıkışı, giderek genişleyen halkalarla; siyasal önderlerin seçiminde bazı insanların diğerlerinden önemli olduğu anlayışına, aristokratların sosyal ayrıcalık ve kalıtımsal haklara sahip olduğu anlayışına ve dinin kutsal alanının "din dışı" alanlardan daha önemli olduğu anlayışına yayıldı. Çoğu insan eski hiyerarşileri benimsemeye ve kademelere saygı göstermeye devam etti; ancak yine de hayatın ve düşüncenin birçok yönünü etkileyen anlamlı bir değişim oldu. Asaletin, evrenin tek tip maddesinden yeni biçimler yaratarak, bu statüsünü hak ettiğini düşünen Nietzsche gibilerden bile böylesi düşünceler çıktı. Din adamlarının kutsadığı özel materyaller yoktu, kralların asaletle taltif edeceği özel sınıflar yoktu, yasalarca imtiyaz sağlanacak özel bireyler yoktu. Sadece sanatçıların basit materyallerden, onlara değer verecek insanlar için yarattığı özel eserler vardı.

Bazıları yeni uzam anlayışı ve demokrasi arasında açık bağlar kurdu. Turner, sınırların açık uzamını demokrasi için bir güç olarak gördü. William James'in düşüncesi Horace Kallen tarafından demokratik bir metafizik diye tanımlanırken, James kendisi kardeşinin, "yoklık, sessizlik ve boşlukları" ile Amerikan sahnesi yorumunun, bu toplumun özgün demokratik ruhuna dair bir şey yakaladığını ima ediyordu. George Mosse "kitlelerin millileştirilmesinin", kitlelerin kullandığı anıtlar çevresinde genişletilmiş "yaşam uzamları" yaratmayı içerdiğini, dolayısıyla da görkemli granit ya da bronz anıtların güçlü bir biçimde ima ettiği hiyerarşinin reddi anlamına geldiğini ileri sürüyordu. Mimar Louis Sullivan, geleneksel tasarıma meydan okuyacak ve anti-monarşik modern değerlere uygun yeni yapılar yaratacak, yeni "demokratik" bir mimari öngörüyordu.

Geleneksel hiyerarşiye karşı en etkili ve rahatsız edici tehdit hayat ve düşüncedeki dünyevileşmenin sonucu olarak ortaya çıktı. İlahi hak kavramına göre hükmetme meşruiyeti Tan-

rı'dan geliyordu. 18. yüzyıl boyunca monarşinin mantığı, ilahi haktan halk egemenliği ilkesine doğru değişmeye başladı. Sonuç olarak saltanatı ve Hıristiyan monarkları saran aura, mistik ve "kutsal" niteliğini kaybetmeye başladı ve halkın imgelemindeki yerini parlamentoların ve kongrelerin iktidarına terk etti. Hıristiyan metafizik çerçevesinin gerilemesi nasıl zaman duygusunu dönüştürdüyse, uzam duygusunu da benzer biçimde etkiledi; ayrıca önemli tarihsel olaylar sahnesi, cennetin, kilisenin ve sarayın kutsal uzamından muharebe meydanının, işyerinin, pazarın ve evin dünyevi uzamına dönüşüyordu.

19. yüzyıl boyunca entelektüeller ve sanatçılar daha laik ve "dünyevi" bir dünya ile uzlaşmanın mücadelesini verdiler. Feuerbach ve Marx da dahil bazıları, dine bağlılığın gevşemesiyle nihayet bütünüyle insani bir uzamda insanlığın kendi cennetini kurmaya başlamanın mümkün hale geldiğine seviniyorlardı. Eleştirmen J. Hillis Miller "Tanrı'nın yok oluşu" karşısındaki tepkileri, yüzyıla dağılmış beş İngiliz yazarın (Thomas de Quincey, Robert Browning, Emily Brontë, Matthew Arnold ve Gerard Manley Hopkins) çalışmaları bazında çözümlüyordu. Onlar, böylesi bir yok oluş ihtimalini kabul edilemez addediyorlardı ve insan ile Tanrı arasında yeni bir ilişki yaratmak için mücadele ettiler. Ancak bu beyhude bir savaştı ve en sonuncuları olan Hopkins, son günlerinin umutsuzluğuna, yalnız ve aciz bir halde saplanıp kaldı – asalet üretmek açısından, "zaman iğdiş edildi", "ayrıca uyarıcı tek bir çalışma doğurmuyor."[114] 1882 yılında Nietzsche'nin "çılgınınsanı", "Tanrı öldü" diyordu. Ancak çılgınınsan çılgın değildi. Bunun sonucunu detaylandırırken, kutsal mabedin olmadığı bir dünyadaki yeni boşluk duygusunun parlak bir resmini çiziyordu. "Bu dünyayı güneşinden koparırken ne yapıyorduk? Şimdi nereye gidiyor? Biz nereye gidiyoruz? Tüm güneşlerden uzağa mı? Sürekli olarak savruluyor muyuz? Geriye, yana, ileri,

114 J. Hillis Miller, *The Disappearanceof God: Five Nineteenth-Century Writers*, Cambridge, Massachusetts, 1963: "'Thou art indeed just, Lord'", yayına hazırlayan W. H. Gardner, *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*, New York, 1979, s. 67.

her yöne doğru? Hâlâ bir yukarı ve aşağı var mı? Adeta hiçliğin sonsuzluğunda yolumuzu kaybetmiyor muyuz? Boş uzamın soluğunu hissetmiyor muyuz?"[115] Böylelikle Nietzsche, Tanrı'nın ölümüyle insanın "boş uzamın nefesini" hissetmeye zorlandığını öne sürerek, pozitif-negatif uzamı metaforik olarak dünyevileşen dinî uzamla ilişkilendiriyordu.

Geleneksel kader anlayışının çökmesiyle, sadece uzamdaki yönler değil Batı dünyasının değerleri de geçmiş dokunulmazlıklarını yitirdi. Bu kaybın en somut sonucu, tapınağın kutsal uzamıyla dışarıdaki dünyevi uzam arasındaki ayrımın bulanmasıydı. "Dünyevi", "tapınağın dışı" anlamına geliyordu ve birçok sanatçıyla entelektüel kendilerini dışarıda buldu; sadece hangi yolun doğru olduğu arayışıyla değil aynı zamanda, artık geri dönülecek bir tapınağın olmadığının idraki ile de karşı karşıya kalıyorlardı. Tanrısız bir Dünya'da herkes hiçlikle yüzleşiyordu ve Nietzsche'nin belirttiği gibi çoğu "hiçliğe gönülsüz değil gönüllüydü."[116] Ancak bazı insanlar nihilist umutsuzluktan kaçındılar ve kendi mabetlerini yaratmayı öğrendiler. Bunun için üstüninsanın, hayatı olumlayan ve boşlukla yüzleştiğinde kendi kaderini sevmeyi öğrenen sanatçı ve entelektüellerin, büyük yaratıcı çabası gerekliydi. Eğer kutsal tapınaklar yoksa her yer kutsal olabilirdi; eğer kutsanmış maddeler yoksa sıradan sopalar ve taşlar bu işi görebilirdi ve sadece sanatçılar onları kutsal hale getirebilirdi. Önde gelen dönem mimarlarının ahşap, taş, tuğla ve cam gibi basit materyalleri ortaya çıkarmaları; ayrıca hiyerarşik geçmişin kutsal yapılarıyla hükümdarlık yapılarını bezeyen cepheleri ve süslemeleri bir kenara itmeleri rastlantı değildi.

Yeni kurucu negatiflikler, çok geniş bir olgu yelpazesinde ortaya çıktı: Fiziksel alanlar, mimari uzamlar şehir meydanları; Archipenko'nun boşluğu, Kübist iç-uzamlar ve Fütürist güç çizgileri; sahne kuramları, sınırlar ve milli parklar; Conrad'ın karanlığı, James'in hiçliği ve Maeterlinck'in sessizliği;

115 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science,* 1882; yeniden basım New York, 1974, s. 181.

116 Nietzsche, *Genealogy of Morals*, s. 163.

Proust'un kayıp geçmişi, Mallarmé'ın boşlukları ve Webern'in duraklamaları. Bu kavramsallaştırmalar her ne kadar içinden çıktıkları ve karşılığında etkiledikleri hayatın ve düşüncenin birçok alanı gibi farklı olsalar da; geçmişte sadece destekleyici rolü olan, göz ardı edilmiş boş uzamın canlandırılmasında, ayrıca geleneksel nesneyle eşitlenerek ilgi merkezi haline gelmesinde ortak bir rol paylaşırlar. Figür ve zemin, harfler ve boşluklar, bronz ve boş uzam eşit değerdeyse ya da en azından anlam yaratmak konusunda eşit önemdeyse, geleneksel hiyerarşiler de yeniden değerlendirmeye açıktır. Bundan böyle değeri belirleyen, estetik duyarlılık, kamu yararı ya da bilimsel kanıt olacaktır; kalıtımsal ayrıcalık, kutsal hak ya da vahye dayanan hakikat değil. Ayrıcalığın, iktidarın, kutsallığın eski mabetleri, tamamen yıkılmadılarsa da, pozitif-negatif uzamın olumlanmasıyla, saldırıya uğramışlardır.

7

Biçim

Walter E. Houghton'un kitabının başlığı, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870,* o dönemde zihnin belirli bir "çerçevesi" olduğunu varsayar. Orta-Viktoryan çağı tamamına ermiş bir kesinlik olarak görenlerin aksine Houghton, İngiltere'de önde gelen kişilerin, hayatın entelektüel ve ahlaki dayanaklarını derinlemesine sorgulamaya yöneldiklerini gösterir. Bütün bu araştırmalarının sonucunda böyle bir dayanak bulmayı ummaktadırlar. Houghton'ın vardığı sonuç, meseleleri tek ve sabit bir bakış açısından gördükleridir; "düşünceleri ve insanları ve eylemleri, hakikat-yalan, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi katı kategorilere bölme ayrıca insan deneyiminin karmaşık niteliğini tanımama" eğilimindedirler.[1] Deneyimin ardında bir düzen olduğu inancı, tipik Viktoryan Samuel Smiles tarafından kısaca ifade edildi: "Her şey için bir yer ve her şey yerli yerinde."[2] Evlerinde, zihinlerinde, sosyal hayatlarında her şeyin doğru bir yeri vardı, tıpkı çok gözlü çalışma masalarında her şeyin bir yeri olduğu gibi.

Yaşam ve düşüncenin güvenli iskelesinden böylesine bir memnuniyet duyulması nedeniyle, Avrupa'nın her yerinden,

1 Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870,* New Haven, 1957, s. 10-15, 162.

2 Samuel Smiles, *Thrift,* Londra, 1876, s. 70.

önde gelen entelektüeller, geleneksel biçimlerin yıkılmasına tepki gösterdiler. 1905 yılında, Hugo von Hofmannsthal, kendi çağının doğasında "çokluk ve belirsizlik" olduğunu yazıyor ve "diğer kuşakların sabit olduğuna inandıkları şeyler aslında kayıp gidiyor" diye ekliyordu.[3] 1913 New York Patlayıcı Silahlar Sergisi'nin ardından, Mabel Dodge, "bugünlerde hemen hemen her düşünen kişi bir şeye isyan ediyor; çünkü bireyin arzusu daha fazla bilinç ve bilinç de, bugüne kadar onu zapt eden kalıplardan taşıyor ve genişliyor" diyordu.[4] Musil, değişimi, "her yerde keskin kenar çizgileri belirsizleşiyor ve şimdiye dek duyulmadık ilişkiler dahil olmak üzere, tanımlanamaz bazı yeni güçler, yeni insanları ve yeni düşünceleri inşa ediyorlar"[5] diye niteliyordu. Musil'in bir romana nakşettiğini, Simmel 1914 tarihli bir düz yazıda açıkça anlattı. "Şimdi" diyordu, "eski bir savaşın yeni bir evresini deneyimliyoruz – bu, hayat dolu olanın ölmekte olana karşı savaştığı çağdaş bir biçime sahip değil; ama hayatın *böylesi* bir biçime, biçim ilkesine karşı savaşı. Ahlakçılar, gericiler ve stile dair belirgin duyguları olanlar, modern hayatta giderek artan 'biçim yokluğundan' şikâyet etmekte tamamen haklılar." Bergson'un dirimselciliği (*vitalism*) geleneksel düşüncenin mekanik çerçevesini paramparça etti. Eski felsefi sistemlerde, diyordu Simmel, düşünceler ve duygular için "yok edilemez bir tuvalin sabit çerçevesi var"; ancak pragmatizmde hakikat "hayatla iç içe örülmüş" hale geliyor. Aynı yıl, Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde, Walter Lippman Amerika'daki durumu araştırdı: "Mülkiyetin kutsallığı, babaerkil aile, kalıtımsal sınıf aidiyetleri, günah dogması, otoriteye itaat – kısaca, asırlar boyunca oluşan sıkıntılar, bizim için sona erdi."[6] Orte-

3 Hugo von Hofmannsthal, "Der Dichter und diese Zeit", *Erzählungen und Aufsätze*, 1905; yeniden basım Frankfurt, 1957, s. 445. Bu bölümün yorumu için bkz. Carl E. Schorske, "Politics and Psyche in fin de siècle Vienna: Schnitzler and Hofmannstahl", *The American Historical Review*, Temmuz 1961, s. 930-946.

4 Mabel Dodge, *Camera Work*, Haziran 1913, s. 7. Aktarıldığı kaynak, Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton, 1969, s. 25.

5 Robert Musil, *The Man Without Qualities*, New York, 1965, I, s. 62.

6 Georg Simmel, "The Conflict in Modern Culture" (1914'te yazılmış, 1918'de ilk kez yayınlanmıştır), *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture and Ot-*

ga, geçmişte manzaramızı tefriş eden "katı mimarilerin" yerini kaybettiğini öne sürüyordu. Onların yerini alacak olanlar daha şekillenmemişti dolayısıyla manzaranın "her yönde, parçalanıyor, sendeliyor ve sarsılıyor gibi bir hali vardı." Yeats de *"The Second Coming"* şiirinde kullandığı vahiy türü hayalleri derinleştirirken şöyle diyordu: "Çelikle örülmüş ya da taş duvarlarla inşa edilmiş 19. yüzyıl doğası, insanın içinde boğulduğu ya da yüzdüğü bir akıntıya dönüştü."[7]

Biçimlerin dağılmasına dair en ünlü ve en cesur sav Virginia Woolf'dan geldi. "1910 Aralık ayında ya da yakın bir tarihte insan karakteri değişti" iddiasında bulunma riskini aldı. Muhtemelen, böyle yumurtlama çabukluğunda olmadığını kabul ediyordu ancak her yerde, hatta mutfakta bile görülebilen dramatik bir değişim vuku buluyordu. "Viktoryan aşçı, zorlu, sessiz, bilinmeyen, gizemli derinliklerde yaşayan bir leviathan gibiydi; George döneminin aşçısı ise gün ışığının ve temiz havanın insanıdır; misafir odasına girer çıkar, artık *Daily Herald* ondan ödünç istenebilir, uygun şapka konusunda onun tavsiyesi alınabilir." Bu değişim; sahipler ve hizmetçiler, kocalar ve karılar, ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkileri etkiledi. Çağın geçerli sesi, "parçalanmanın ve düşüşün, çarpışmanın ve yıkımın sesiydi." Gramer kuralları ihlal ediliyordu, sözdizimi parçalanıyordu ve Joyce'un *Ulysses*'i "soluk alabilmek için camı kırması gerektiğini düşünen çaresiz insanın, bilinçli ve hesaplanmış sapkınlığıydı."[8] Nietzsche, yeni büyük liderlerin çekiçle felsefe yapacağını öngörüyordu ve Woolf her yerde baltaların görkemli sesini duyduğunda ısrarlıydı. Ona göre bu, "enerjik ve uyarıcıydı" ancak başkaları sorun olarak görüyordu. Hayatın akışı-

---

her Essays, yayına hazırlayan ve çev. eden K. Peter Etzkorn, New York, 1968, s. 11-25. Walter Lippmann, *Drift and Mastery*, New York, 1914, s. xvii.

7 José Ortega y Gasset, "Signs of the Times", *The Modern Theme*, 1921-22; yeniden basım New York, 1961, s. 79. Ortega bunu savaştan sonra yazmıştır ancak savaş öncesi örneklerle belgelemiştir. W. B. Yeats, "Introduction", *The Oxford Book of Modern Verse*, New York, 1936, s. xxviii, aktarıldığı kaynak, Edward Engelbert, "Space, Time and History: Towards the Discrimination of Modernisms", *Modernist Studies: Literature + Culture, 1920-1940*, I, 1, 1975, s. 21.

8 Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", 1924, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, New York, 1956, s. 96, 115-117.

na dair uyuşmazlıkta olduğu gibi, tartışma buna biçilecek değerle ilgiliydi; yoksa eski yaşam ve düşünce biçimlerinin, metafizik temellerine kadar çatırdadığı konusunda bir şüphe yoktu.

∞

Maddenin doluluğu ve uzamın boşluğuna dair açık bir ayrım yoksa ve eğer madde enerji kümelenmelerinin biçimlenmesi olarak görülebiliyorsa, o zaman, maddenin kesin biçimde tanımlı yüzeyleri olan, ayrı parçacıklardan oluştuğu geleneksel görüşü de reddedilebilir. Bu anlayış, elektromanyetik ve termodinamik kuramında, 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen bir dizi gelişmeyle temelden sarsıldı. 1896 yılında Bergson, parçacık kuramına karşı çıkışları inceledi ve maddenin, mutlak olarak tanımlanmış sınırları olan bağımsız bütünlere bölünmesinin "yapay" olduğunu öne sürdü. Atomun, uzamda yayılan enerji çizgilerinin kesişme noktası olduğunu kabul eden Faraday'ın madde kuramını değerlendirdi: "Dolayısıyla her bir atom, yerçekiminin ulaştığı tüm uzamı kaplar ve tüm atomlar iç içe geçmiştir." Uzamı dolduran sürekli, homojen ve sıkıştırılamaz bir sıvının varlığı görüşünü; ayrıca atomun "bu süreklilikte dönen bir vorteks halkası" olduğu görüşünü Kelvin'e dayandırır.[9] Parçacık kuramına karşı çıkışlar popüler basında da yer buldu. "Madde ile Elektrik Arasındaki Çizginin Kayboluşu" başlıklı bir makale, maddenin hareket halindeki elektrik partiküllerinden oluştuğunu öne sürüyordu. Michiganlı bir fizikçi, 1906'da, *The Popular Science Monthly*'e yazdığı "Elementler Değiştirilebilir, Atomlar Bölünebilir midir ve Madde Biçimleri Hareket Tarzı mıdır?" başlıklı makaleyle okurların gözlerini kamaştırır. Tüm bunlara cevabı evettir ve parçacık kuramının, kendi çağının "flojiston kuramına" dönüştüğünü savunur.[10]

9 Henri Bergson, *Matter and Memory*, 1896; yeniden basım New York, 1959, s. 192, 196-197.

10 "The Disappearing Line Between Matter and Electricity," Current Literature 41, 1906, s. 98-99. S. L. Bigelow, "Are the Elements Transmutable, the Atoms Divisable, and Forms of Matter but Modes of Motion?", *The Popular Science Monthly*, Temmuz 1906, s. 38-51.

1896 yılında radyoaktif parçalanmanın keşfi, maddenin durağanlığını şüpheli hale getirir. Radyum gibi belirli elementlerin partikülleri, enerji bırakarak, eşzamanlı olarak parçalanır ve zaman içinde kayda değer bir kütle kaybı gösterir. Fizikçilerin yanı sıra roman yazarları da evrenin eski durağan nesnelerinin artık olmadığını kabul ettiler. H. G. Wells'in *Tono-Bungay* (1909) kitabındaki kahraman, "quap" adlı bir radyoaktif iksir bulur ve şişeleyerek, tanıtım hileleriyle halkı kolayca yönlendirip mucize ilaç diye satar. Temel elementlerin bir zamanlar doğadaki en değişmez şeyler olarak görüldüğüne değinir ancak bu yeni elementler "kanser gibi" yok ederek varolan maddelerdir ve radyoaktivite, çevresindeki her şeye bulaşan bir "madde hastalığıdır." "Quap" ("crap"in [pislik] oynanmış halidir), modern değerlere bir yakıştırmadır. "Tıpkı, geleneklerin ve ayrımların ve inançlı tepkilerin yok olmasıyla, toplum içinde eski kültürümüzün çöküşü gibi, maddenin içindedir. Dünyamızda varlık kazanan bu açıklanamaz eritici odakları düşündüğüm zaman... eski dünyamızın nihai olarak içinin kemirilip, çürütülerek tümüyle çözüldüğü grotesk bir rüyaya sürükleniyorum."[11]

Einstein'ın görecelilik kuramı uzamsal olarak genişleyen biçimlerin durağanlığını sorguluyordu. 1905'te "On the Electrodynamics of Moving Bodies" makalesiyle özel kuramını tanıtırken, sabit bir referans sistemine göre hareket eden cisimlerin biçim değiştirdiğini öne sürdü. Dururken izlendiğinde küre biçiminde olan katı bir cisim, hareket halindeyken izlendiğinde giderek oval bir görünüme bürünür ve tüm üç boyutlu cisimler, göreceli velositeleri ışık hızına ulaştığında "büzüşerek düzlem şeklini alırlar."[12] Genel görecelilik kuramı, maddi evren bütününün geleneksel durağanlık anlayışını yıktı. Klasik fizik, tüm cisimlerin esneklikle şekil değiştirebilir olduğunu ve ısı farklılıklarıyla hacim değiştireceklerini öğretiyordu. Einstein'a göre, evrendeki her bir madde parçası, çekimsel güç oluştura-

11 H. G. Wells, *Tono-Bungay*, 1909; yeniden basım New York, 1961, s. 299.

12 Albert Einstein, "On the Electrodynamics of Moving Bodies" *The Principle of Relativity*, yayına hazırlayan H. A. Lorentz, New York, 1952, s. 48.

rak alanına giren tüm maddesel cisimleri harekete geçirir ve görünür ölçülerini değiştirir. Dolayısıyla mutlak sabit cisim yoktur. Bu koşullar altında, Kartezyen koordinat sistemi, hareketi belirlemede faydasızdır. Einstein bunun yerine, "referans yumuşakçası" adını verdiği sabit olmayan bir referans sistemi kullanılmasını önerir.[13] Sonuçta, Kartezyen koordinatlara göre kesin biçimde çaplanarak grafik olarak ifade edilen düzenli geometrik dünya, karmaşık ve değişken bir dünyaya dönüşüyordu. Bu dünya sadece, hareketli sayısız partiküllerin kütle ve yakınlıkları ile hareket ettirildikleri için sürekli biçim değiştiren esnek referans yumuşakçaları matrisi ile ifade edilebilirdi.

X-ışınları insan vücudu yüzeyini ve diğer maddesel perdeleri delip geçti. Bir yorumcu, geçirimsiz cisimlerin içini aydınlatarak tüm eski ışık hareketi kavramlaştırmalarını "alt üst ettiğini" söylüyordu ve 1896 yılında Edison'un floroskopu keşfetmesiyle, faaliyet halindeki insan vücudunun içini doğrudan izlemek mümkün oldu.[14] Fütüristler, X-ışınlarını, nefret ettikleri eski biçimlerden kopuşu sağlayan araçlardan biri olarak gördü. Boccioni, "gövdelerin geçirimsiz olduğuna artık kim inanır?" diye soruyor ve X-ışınlarının gövdeye girme yeteneğini, Fütürist sanatın "keskinleşmiş ve katlanmış duyarlılığı" ile kıyaslıyordu.[15] Thomas Mann, bunu *The Magic Mountain*'da ele alıyordu. Doktor, Hans'ın kendi eline floroskop ekranından bakmasına izin veriyordu ve X-ışınları "canlı bedenindeki eti" "ayrıştırdığı, ortadan kaldırdığı, aydınlattığı" için, Hans ömründe ilk kez öleceğini anladı.[16] Mann, yeni teknolojinin aniden delip

13 Albert Einstein, *Relativity*, New York, 1961, s. 99. Gerald Holton, "hiyerarşik düzenli, keskin hatlarla çizilmiş uyum içindeki kozmos" 19. yüzyılın ortalarına kadar hüküm sürdükten sonra yerini sınırsız ve "hareketli" evrene bırakırken, bu evrende "daha önceki mandalanın belirgin çizgilerinin yerini hatları çizilmemiş, belirgin olmayan lekeler aldı." Bkz. *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Cambridge, Massachusetts, 1973, s. 35-36.

14 Edward Byrn, *The Progress of Invention in the Nineteenth Century*, New York, 1900, s. 319.

15 Umberto Boccioni, "Futurist Painting: Technical Manifesto", *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 28.

16 Thomas Mann, *The Magic Mountain*, 1924; yeniden basım New York, 1966, s. 218-219.

geçtiği etin kabuk oluşturduğu organları hayatında ilk kez gözleyerek insan vücudunun içine bakan birçok kişinin de bu tepkiyi vermiş olabileceğini saptıyordu.

İç mekân ve dış mekânın iç içe geçmesini sağlayan çelik çerçeve destekleri, cam duvarlar ve elektrik aydınlatması sayesinde bina kabukları da açıldı. 1889'da Eiffel Kulesi'nin tamamlanması, çelik kirişlerin kullanılacağı yeni bir inşaatçılık çağının habercisiydi. İçerisi ve dışarısı geleneksel ayrımı, bu yeni yapıyı açıklayamazdı. Dönerek merdivenlerden inen ziyaretçiler dışarıdaydı, fakat aynı zamanda "içeride" idi; zira sürekli olarak dönen, bükülen gökyüzü ve çevre evler geçişleri, Delaunay'ın çevresiyle iç içe ördüğü kule resimlerinde yakaladığı içeride-dışarıda duygusunu yaratıyordu.[17]

Duvarlar her zaman binaya destek sağlamıştı fakat bu dönemde mimarlar çelik kirişli, ağırlık taşıyıcı alt yapıları olan gökdelenler inşa etmeye başladılar. William Le Baron Jenny'nin Chicago Leiter Binası (1889-1891), hiç duvar desteği olmayan ilk tam iskelet binaydı. Chicago Mimari Okulu'nun ayırt edici özelliklerinden biri, ofis binasının ışık ihtiyacını karşılayan uzun yatay pencerelerdi. Diğer bir özelliği ise, yapısal biçimlerin cephelerle gizlendiği geleneksel tarzın aksine, iç iskelet yapının dışarıdan görünmesiydi.

1889 Paris Fuarı Makineler Galerisi'nin duvarları camın sunduğu imkânları sergiliyordu; tıpkı Eiffel Kulesi'nin çeliğin sunduğu imkânları sergilemesi gibi. Bitişik destek duvarları örme ihtiyacından kurtulan mimarlar, iç mekânları ışığa ve dış dünyaya açan düz cam tabakalar kullanabiliyorlardı. Alman Ekspresyonist Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (1914) kitabında bunun kültürel etkilerini değerlendirdi. "Tuğla kültürü bunaltıcı" diyordu. İnsanlar küçük, kapalı odalarda soluksuz kalıyordu ve eski duvarcılığın yerleşmesine sebep olduğuna inandığı "tuğla basili" ile zehirleniyorlardı. Yaşamlarını ve düşüncelerini cam mimarisi ile dışa açmalıydılar. Böylelikle doğal ışık içerilere girerek ruh hallerini aydınlatacak ve bilinçlerini geliştire-

17 Eiffel Kulesi'nin "une sorte de degré zéro du monument" olarak, yaratıcı göstergebilimsel bir ele alınışı için bkz. Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Paris, 1964.

cekti. Geceleri binalar, dışarıdan ışıkla biçimlendirilmiş bir görünüme bürünecek ve çevresindeki alanı aydınlatacak, dağları belirginleştirecek, gece uçuşlarını mümkün hale getirecekti.[18]

Scheebart'ın geceleri kırsal alanların aydınlatılması düşüncesi, elektrik ışıklandırmasının mimaride sağladığı dönüşümün ilk açık kabullerinden biriydi. Amerikalı tasarımcı Morgan Brooks'a göre, mimarlar gündüz ışığında yapıları görmeye ve düşünmeye alışkındılar ve nadiren gece nasıl görüneceklerine kafa yoruyorlardı.[19] Reyner Banham, elektrik ışığının devrim niteliğindeki bazı zımni sonuçlarını saptadı: "Işığın böylesine çoğalmasıyla bağlantılı olarak saydam ve yarı-saydam malzemeli geniş alanlar, binaların görülmesiyle ilgili yerleşik görsel alışkanlıkları etkili bir biçimde tersine çevirdi. Tarihte ilk kez, binaların gerçek niteliklerini görmek, hava karardıktan sonra, suni ışıklandırma yapılardan dışarı doğru parladığında mümkün oluyordu."[20]

Amerika mimarisi kapalı biçimlerinin çöküşü, büyük ölçüde, iç yaşam alanlarının radikal biçimde açılmasını gerekli kılan "organik tarzı" ile Frank Lloyd Wright'ın belirleyiciliğinin sonucuydu. Orta-Viktoryan dönemin alışılagelmiş bir evinde kahvaltı odası, yemek odası, mutfak, kiler, ebeveyn yatak odası, ayrı çocuk odaları, hizmetçi odası, çocuk bakım odası, çalışma odası, salon, banyolar, oturma odası, güneşlenme salonu, tuvaletler, kapıların ayırdığı kuytu odalar, giriş bölümü, koridorlar ve duvarlar vardı. Wright'ın ilk hedefi, ayrı bölümlerin sayısını azaltmak, birleştirilmiş bir uzam yaratarak ışık, hava ve görüşün bütüne yayılmasını sağlamaktı. İkinci olarak, binayı çevresiyle bütünleştirmeye çalıştı. Yüksek, kocaman Viktoryan evleri Amerikan orta-batısının yatay mekânlarına uydurmak için, alçaltmasıyla ve modernize etmesiyle "kır tarzı" ge-

18 Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, 1914; yeniden basım, New York, 1972. Bkz. Rosemaria Haag Bletter, "Paul Scheerbart's Architectural Fantasies", *Journal of the Society of Architectural History*, Mayıs 1975, s. 83-97.

19 Morgan Brooks, "The Relation of Lighting to Architectural Interiors", *Scientific American Supplement*, 83, 2 Haziran 1917, s. 367.

20 Reyner Banham, *Architecture of the Well-Tempered Environment*, Londra, 1969, s. 70.

lişti. Uzun geniş alanı evin içiyle bütünleştiren yatay kesintisiz pencereler ve geniş saçaklı, yumuşak eğimli çatıları vardı. Çok sayıda pencere ayrıca dışarıya açılan kapılar "açık havada yaşama" hissi yaratıyordu ve bu, daha sonraki yıllarda son derece popüler hale geldi. Bu tarzı "içerinin", "dışarıya" dönüşmesi diye tanımladı.[21] Diğer bir hedef, tüm duvarları diğer tarafı gösteren paravanlara çevirerek ve duvarlar ile tavanın birbirine akmasını sağlayarak, kutu gibi odalardan kurtulmaktı.

Kır evlerinin çizgileri çevreye doğru akıp gitse de, Wright, evlerin dışarıya karşı bir barınak olduğuna kuvvetle inanıyordu ve dış kapıları, taş duvarların ve sundurma duvarlarının gerisine gizledi. İçerinin açıklığının, ancak dışarının tecavüzünden güvenli bir korunak sağlandıktan sonra mümkün olacağı inancı, mahremiyetin gerekleri ile kamusal ve özel alanların doğru ilişkisine dair daha genel bir yeni yaklaşımın parçasıydı.

Mahremiyetin kabuğu birçok yeni icatla delindi. 1877'de mikrofonun bulunması, odadaki mahrem konuşmaların dışarıdan dinlenmesini mümkün kıldı. 1881'de New York hapishane görevlilerinin, iki mahkûmun bir suç üzerine konuşmalarını dinlemek için hücreye yerleştirdikleri mikrofon, belki de ilk "böcek" idi.[22] 1880'lerde selüloit film ve sabit odaklı objektifin Kodak tarafından geliştirilmesiyle, amatörler ve gazeteciler stüdyo dışında, her yerde insanlardan izin almadan gizlice enstantane fotoğraflarını çekmeye başladılar. 1902 yılında *New York Times*, ünlü kişileri fotoğraflamak için "pusuya yatan Kodaklıların", mahremiyeti ihlal etmelerinden yakınıyordu.[23] 1906 yılında G. S. Lee, yeni teknolojinin yol açtığı hayatın genel içselleştirilmesinin bir parçası olarak elektrikli kapı zillerinin evin içine tecavüzünü inceledi. Modern insan, "bahçe kapısındaki küçük bir düğme için parlak pirinç kapı tokmağıy-

21 Frank Lloyd Wright, "An Autobiography", *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, yayına hazırlayan Edgar Kauffmann ve Ben Raeburn, New York, 1960, s. 82.

22 Julien Brault, *Histoire du téléphone et exploitation des téléphones en France et à l'étranger*, Paris, 1888, s. 86-87.

23 *New York Times*, 23 Ağustos 1902. Bu konunun ele alındığı bir kaynak olarak bkz. Alan F. Westin, *Privacy and American Law*, New York, 1970, s. 338.

la –dışarı duygusunun sevimli simgesi– mutfağındaki uzaktan gelen tıngırtıyı terk etti."[24] İngiliz yazar Arnold Bennett, Birleşik Devletler'de dolaşırken, telefonun "ürkütücü evrenselliği" karşısında şaşkına döndü. Amerikan şehirlerini "zemin ve çatı, taban ve tavan ve duvarlar arasında zincirlenmiş; milyonlarca telin, canlı varlıkların mahremiyetini birbirine bağladığı –ve dev bir kamusallık yaratmak için onları yok ettiği"– bir yer olarak gördü. Her bir odası, insanın mahremiyetine tecavüz eden "telefonun korkunç lanetiyle" donatılmış Avrupa otellerine de karşı çıkıyordu.[25] "Taşrada Telefon" başlıklı kısa bir hikâyede orta-batı çiftçileri, ortak hattı dinlemenin yarattığı topluluk duygusunun, mahremiyete tecavüzü dengelediğini düşünüyorlardı.[26] 1893 yılında Budapeşte'de kurulan Telefon Gazetesi, otellerde kalan yabancıların kimliklerini ve yerlerini her akşam dinleyicilere duyurarak mahremiyetlerini yok ediyordu. 1912'de ünlü bir bilim yazarı, "boşluğa tel bağlayan" herkesin duyabildiği yeni telsiz mesajlarıyla, eski Mors telgrafıyla kurulan özel iletişimin kaybedildiğinden yakınıyordu.[27]

Kamu sektörünün özel hayata giderek artan müdahalesini, yasamanın, binaların boyut ve tasarımını düzenlemeye, reklamın içerik ve konumunu kısıtlamaya ve gürültüyü denetlemeye başlamasında görmek mümkündür. Kentsel tasarım tarihçisi Charles Mulford Robinson 1901 yılında, "neredeyse tamamı yakın dönem uygulaması olan", binaların boyut ve yükseklikleriyle ilgili bir dizi kuralı inceledi. 1887'de Roma'daki yerel düzenlemeler, caddenin genişliğine oranla yüksekliğe sınır getiren açık standartlar tespit etti. Binalara estetik standartlar dayatan yasaları olmayan Belçika'da, 20 Haziran 1890 tarihli bir mahkeme kararı, bir şehir konseyine "yerleşim yerlerinden uyuşum" talep etme yetkisi verdi. Viyana'da sıhhi tedbirler, bi-

24 G. S. Lee, *The Voice of the Machines*, New York, 1906, s. 53, 56.

25 Arnold Bennett, "Your United States", *Harper's Monthly Magazine*, Temmuz 1912, s. 191.

26 Harriet Prescott Spofford, *The Elder's People*, Boston, 1920, s. 57-76.

27 "The Telephone Newspaper", *Scientific American*, 26 Ekim 1895, s. 267; Robert Morton, "Curbing the Wireless Meddler", *Scientific American*, 23 Mart 1912, s. 226.

na yükseklikleri ile balkon konumlarını ve "genel görünüm uyumunu" düzenleyen yeni kurallar vardı. İngiltere'de Kamu Tanıtımında Kötüye Kullanımları Denetleme Kurumu 1893'te kuruldu ve görevi, şehirlerde "görünümün adaba ve asalete uygunluğunu" desteklemekti. Edinburgh'da, gökyüzüne asılmış yazılar içeren reklamları yasaklayan bir yasa zaten mevcuttu ve 1899 yılında, tüm reklamların nereye konulabileceğine karar verme yetkisini bölge halkına bırakan bir yasa geçirdiler. *Oeuvre National Belge,* 1895'te tanıtımın işletme yapısının dekoratif bir öğesi olmasını talep eden bir kampanya başlattı. Sokak gürültüsünün durdurulması için sosyal kurumlar oluşturuldu. 1899'da New York Şehir Geliştirme Kurumu, şikâyet başvurularının büyük bir bölümünü, sakınılamayan genel gürültüden kaynaklandığını ilan etti ve Robinson, Boston'da Kent Müzik Komisyonu'nun laternaların ve akordeonların akort edilmesinden sorumlu tutulduğunu dile getirdi.[28]

Özel hayata tecavüz, Amerika'da özel hayat yasaları tarihini aktaran *New York Evening Post* editörü E. L. Godkin'in "The Right of the Citizen-to His Own Reputation" (1890) yazısında ele alınıyordu. Anglo-Amerikan yasaları, kişinin "düşünce ve duygu iç dünyasına" çekilebileceği evini her zaman bir sığınak olarak görürdü.[29] Ancak modern gazeteler eve tecavüz ederek ve dedikodusunu yaparak onu pazar malı haline getiriyorlardı. Aynı yıl Louis Brandeis ve Samuel Warren, "Özel Hayat Hakkı" üzerine yazdıkları akademik makale ile Godkin'in tartışmasını derinleştirerek, hukuk tarihinde bir dönüm noktası oluş-

28 Charles Mulford Robinson, *The Improvement of Towns and Cities*, dördüncü gözden geçirilmiş baskı, 1901; yeniden basım New York, 1913, s. 63-79. Aynı zamanda bkz. Lawrence Baron, "Noise and Degeneration: Theodor Lessing's Crusade for Quiet", *Journal of Contemporary History,* Ocak, 1982, s. 165-187, 1901 ve 1902'de yayınlanan Lessing'in ses kirliliğiyle ilgili makalesini; Gereksiz Seslerin Yok Edilmesi Kurumu'nun Mrs. Julia Barnett Rice tarafından 1906'da New York'ta kuruluşunu; Lessing'in bu kurumun benzerini –The Deutscher Lärmschutzverband– 1908'de Almanya'da kuruşunu ele alıyor.

29 E. L. Godkin, "The Rights of the Citizen-to His Own Reputation", *Scribner's Magazine,* Temmuz 1890, s. 58-67. Bu yasanın tarihiyle ilgili olarak bkz. Westin, *Privacy and American Law*, s. 338-349 ve P. Allan Dionisopoulos ve Craig R. Ducat, *The Right to Privacy,* St. Paul, Minnesota, 1976, s. 20-25.

turdular. Bunu tetikleyen, 1883 yılında Warren'ın evlilik hayatına dair renkli detayların gazeteye taşınmasıyla uğradığı taciz oldu. Brandeis ve Warren, dışarıdan bireye yöneltilen, hemen göze çarpmayan özel zararların giderek tanınmasının izini sürerken, vücuda, hayata ve mala yönelik zararlardan bireyi koruyan ilk yasalardan başlayarak, sözlü saldırılara, telif haklarına dair kurallara ve iftira ve karalamaya karşı itibarı koruyucu yasalara kadar ilerlediler. Ancak o güne değin geçerli olan yasalar, bireyle toplum arasındaki dışsal ilişkiye odaklanırken; Brandeis ve Warren, yasaların, bireyin kendisiyle ilişkisinin yasal statüsünü tanıması ve özel hayat ihlali nedeniyle onur kaybına karşı bireyin korunması gerektiğini düşünüyorlardı. "Gelişen uygarlığa bağlı olarak hayatın yoğunlaşması ve karmaşıklaşması, dünyadan biraz uzaklaşmayı zorunlu hale getirdi", ancak enstantane fotoğraf ve gazetecilik girişimleri gibi yakın dönem buluşları, özel hayatın ve aile hayatının "kutsal alanını" ihlal ediyordu. İstenmeyen şöhretler üreten tekniklerin daha kârlı hale gelmesiyle orantılı olarak, insanların şöhrete duyarlılığı artıyordu. Makale, özel hayat hakkının tanınması ve ihlalinin de ceza gerektiren suç olarak nitelenmesi için yasal düzenleme yapılması isteğiyle sona eriyordu.[30]

1891 yılında Birleşik Devletler Yüksek Mahkemesi, kişisel yaralanmalar için demiryollarını dava eden bir kişinin, iddiasını ispat için tıbbi muayeneye zorlanamayacağına hükmetti.[31] Özel hayat hakkı gibi bir meselenin hukuken ilk kez tanınmasında, çok daha anlaşılır olan kişi bedeninin mahremiyetine uygulanması anlaşılır bir durumdu. 1902 yılında Abigail Roberson, bir ürün tanıtımı için izni olmadan fotoğrafını kullanan Rochester Folding Box Company'e dava açtı. Alt mahkeme onun lehine karar verdi ancak New York Temyiz Mahkemesi kararı bozdu. Bu negatif karar, *New York Times*'da özel hayat hakkı lehine öfkeli bir makale yazılmasına neden oldu ve erte-

30 Samuel D. Warren ve Louis B. Brandeis, "The Right to Privacy", *Harvard Law Review*, 15 Aralık 1890, s. 195-196 vd.

31 "Union Pacific Ry. Co. V. Botsford", Supreme Court Register, 11, 1891 (141 U.S. 250).

si yıl New York Devlet Yasama Organı geçirdiği bir yasayla, yazılı izin almadan kişilerin fotoğraflarının ticari tanıtım için kullanmasını kabahat saydı.[32] 1905 yılında Georgia Yüksek Mahkemesi, resmini izinsiz olarak reklam amaçlı kullanan bir sigorta şirketini dava eden adamın lehine karar verdi. Bu, özel hayat hakkının ve yol açtığı zararın tazmininin mahkeme tarafından ilk kez tanınmasıydı ve sadece bu hak ihlaline özel, yasal emsal oluşturdu.[33]

Dış güçlerin iç dünyaya daha derinden müdahalesi ve bu dünyayı koruma çabaları psikiyatri ve edebiyatta da açıkça görülüyordu. Freud, birçok hastasının sıkıntısını çektiği şeyin, eski komünal kutlamaların ve dinî törenlerin özelleşmesinden kaynaklandığını tespit etti. Modern çağda kamusal inançların ve kamusal kutlamaların yerini, özel âdetler ve nevrozlar alıyordu.[34] Eski kamusal âdetler birey tarafından içselleştiriliyordu ve bunun sonucu, giderek büyüyen bir baskı yığınıydı. Freud'un hep vurguladığı gibi uygarlaşmanın kendisi hep daha fazla içgüdüsel vazgeçişler gerektiriyordu. Bu, velilerin giderek artan bir kaygıyla çocuklarına yasaklar koymalarını sağlıyordu ve yasakları içselleştiren çocuklar da otosansür ve suç araçları geliştiriyorlardı. Freud, yaptığı yorumlar, hastaların savunma yapılarına daha fazla girdikçe, rüyalarının ya da arazlarının bilinçdışı içeriğini su yüzüne çıkardıkça, daha fazla direnç ile karşılaşıyordu. Bu, diyordu, ebeveynleri açmaya, içinde ne olduğuna bakmaya çalıştıkça çocukların yumruklarını daha fazla sıkmalarına benziyor. Freud'un genel toplumsal düzeyde gördüğü, toplum ve kurumların bireyin özel hayatına zorla girdiğiydi, aynı zamanda insanların giderek yoğunlaşan özel dünyaya sıkıca sarıldıklarını ve bunun dışavurumunun da nevrozun artışındaki vahamet olduğunu gözlemliyordu.

---

32 Roberson-Folding Box ihtilafını ele alan karşı görüş örneği olarak bkz. Morris L. Ernst ve Alan Schwartz, *Privacy: The Right to Be Left Alone*, New York, 1962, s. 108-127.

33 Pavesich v. New England Life Insurance Co.; bkz. Dionisopolous ve Ducat, *Right to Privacy*, s. 25.

34 Bkz. Gerald N. Izenberg, *The Existentialist Critique of Freud: The Crisis of Autonomy*, Princeton, 1976, s. 329.

Özel alanın yoğunlaşması romanlarda da yerini aldı. "19. yüzyıl romanı" diyordu David Daiches, "yazarın ve okurun üzerinde anlaştığı kamusal değerler dünyasına demir atmıştı ve hikâye örüntüsü, kahramanın kader ve konumundaki değişimlere göre belirleniyordu." İnsanlar, paylaşılan ilkelerin toplumsal arenasında boy gösteriyor ve gelişiyorlardı. Bu ilkelerle çatışabilirlerdi fakat yine de belirleyici olan bu ilkelerdi. *Middlemarch*'da, para kazancı ve kaybı ayrıca saygınlık çoğu fiilin nedeniydi. Thomas Hardy romanlarında evlilik, meslek, sınıf ve saygınlık karakterlerin hayatlarını şekillendiriyordu. Daiches'e göre Conrad, İngiltere'deki ilk modern romancıydı çünkü kamusal kodların uygulanamadığı durumları konu ettiği çalışmaları, en önemli çalışmalarıydı. *Heart of Darkness*'da Marlow'un yolculuğu, "insani standartlara ve insani dürtülere dair tüm kamusal formüllerin yetersizliğini" gösteriyordu.[35] *Secret Agent*'daki anarşist kahramanın özel görevi (Greenwich Gözlemevi'ni havaya uçurmak) kamusal hayatı mümkün kılan kamusal dünya ve kamusal zamanın reddiydi. Modern romanda dışsal fiiller, kahramanların asli niteliklerini ele vermiyordu ve kamusal jestler ya yanlış anlaşılıyordu ya da hiç anlaşılmıyordu. Leopold Bloom'un özel dünyası, dışarıdan gelen saldırıyla karşı karşıya kaldığında çökmedi, aksine eylem karşısında galvanizlendi ve romandaki en anlamlı olayların merkezi oldu. Kamunun zorlamaları arttıkça birey, daha güçlü bir şekilde tahkim edilmiş ve yalıtılmış özel dünyasına çekiliyordu. Bu dönemde, iki dünyanın hem daha fazla iç içe geçmesinin hem de birbirinden daha fazla ayrılmasının görülmesi bundandır.[36] Kentsel-kırsal, toplumsal ve siyasal biçimlerin çöküşü-

35 David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1960, s. 25, 36 vd. Leon Edel de *The Modern Psychological Novel* (1964) çalışmasının özellikle ikinci bölümünde benzer bir yorum yapıyor, James, Proust, Joyce ve Richardson'un öncülük ettiği modern psikolojik romanın, kurguyu dışsal gerçeklikten içsel gerçekliğe çevirdiğini ve "çağımızın daha derin ve daha araştırmacı içedönüklüğünü" yansıttığını öne sürüyordu. Ian Watt, Bloom'u, içsel bilincin keşfini içeren, 18. yüzyılda başlamış biçimsel eğilimin "en üst noktası" olarak kabul ediyordu, bkz. *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1957, s. 206-207.

36 Kendi içine-odaklılıktan dışa-dönüklüğe yönelen modern dünya bireyi görüşünü öne süren David Riesman'ın kuramı ve aynı dönemde "kamusal insanın

nü ele alırken göreceğimiz gibi, görünüşte aykırı diğer gelişmeler birbirini canlandırmakta ve diyalektik olarak eşleşen çiftler halinde meydana gelmektedir.

Tarih boyunca nüfus artışları şehirleri genişletmiştir ancak bu genişleme işçilerin yürüyerek ya da atla gidebileceği mesafe ile sınırlıdır. Demiryollarının gelişmesiyle ve daha sonra 19. yüzyıl sonunda tramvay sistemlerinin gelişmesiyle bu sınır, "tramvay banliyölerini" kapsayacak şekilde genişler.[37] Bu banliyöler Avrupa'nın her yerinde ve Amerika'da aniden ortaya çıkmış ve eski uzamsal biçimleri yıkmıştır – mahalleler birdenbire terk edilmiş, kırsal alandaki köyler trenle gidip gelenler tarafından işgal edilmiş, eski şehir sınırlarının ötesinde yeni mahalleler oluşmaya başlamıştır. Şehrin yeni boyutuna yeni bir yaşam tarzı eşlik eder; zira banliyö yerleşimleri, birçok insanın, kentsel ve kırsal yaşamın avantajlarını birleştirmelerine olanak tanır. Bu gelişme karşısındaki tepkiler, kırsal yaşamın mahremiyetini kaybetmesinden yakınan gelenekçi-zihinli gözlemciler ile banliyöleri hem kırsal yaşamın yalıtılmışlığına ve taşralılığına hem de şehrin kalabalıklığına ve yozluğuna karşı düzeltici bir etmen olarak görenler arasında ikiye bölünmüştü.

1893 yılında Amerikalı bilimkurgu yazarı Henry Olerich'in, şehrin genişlemesinin olumlu sonuçlarını ele aldığı ütopik romanında, Mars'tan dünyaya gelen bir ziyaretçi, kendi "şehirsiz ve kırsız dünyasını" anlatır. Olerich önsözde, dünyadaki bu iki âlem arasındaki çizginin ortadan kalkmasının yararlarından zaten söz etmiştir. Zihinsel faaliyet "daha cesur, daha kapsamlı ve daha özgür" hale gelmiştir, ayrıca şehir ile kır sakinleri arasındaki yanlış anlamaların ve çatışmaların sıklığı azalmıştır. Ziyaretçi dünya sakinlerine, Mars halkının şehirlerin kalabalığını, suçu ve yalıtılmış çiftçinin boşa harcanan emeğini nasıl yok et-

---

yok oluşunun" izini süren Richard Sennett, özel hayat tarihine zıt ve tek yönlü yorumlar getirdiler. İki görüngü eşzamanlı meydana gelmiştir ve tarihsel ve diyalektik bir çakışma olarak değerlendirilmelidir. Richard Sennett kendi kuramını Riesman'ınki ile kıyaslar, *The Fall of Public Man*, New York, 1975, s. 5.

37 Bkz. Sam B. Warner, Jr., *Streetcar Suburbs: The Process of Growth in Boston, 1870-1900*, New York, 1973. Kitap bu genel dönüşümün ele alındığı örnek bir çalışmadır.

tiğini anlatır. Nüfusu gezegene dağıtarak hem yakın temas gerektiren işbirliğinin ve hem de büyükçe bir yaşam alanı gerektiren bağımsızlığın avantajlarını azami seviyeye çıkarmışlardır.[38] 1906 yılında Amerikalı bir yazar, telefon ve telgrafın, kırsal alana ücretsiz servis ve gelişmiş yolların şehir ve kır hayatını nasıl birbirine karıştırdığını ortaya koyuyordu. Küçük şehirlerle bağlantı sağlayan tali demiryollarının yaygınlaşması, işçilerin işe gitmelerini mümkün kılmıştır ve yazar, kısa süre sonra, şehir ve kır tarzlarının "banliyö biçiminde birbirine karışacağı" çıkarsamasını yapar.[39]

Banliyöler şehir yollarının kırsal alana uzanmasına yol açarken, "bahçe şehirler" de kırı şehre taşır. 1898 tarihli bir kitapta, İngiliz şehir plancısı Ebenezer Howard, bahçe şehirler kurarak, şehrin yüksek ücret ve istihdam imkânlarını; kırın güzellik, düşük kira ve ferahlığı ile birleştirmeyi önerir.[40] Howard 1899'da Bahçe Şehir Birliği'ni kurdu ve ilk İngiliz bahçe şehri 1903'te Letchworth'da yaratıldı. Bunun etkisi tüm kıtaya hızla yayıldı ve 20. yüzyıl başlarında birçok bahçe şehir akımı ortaya çıktı. 1896'da, Howard bahçe şehir düşüncesini ortaya atmadan önce, Alman plancı Theodor Fritsch, "içeriden dışarıya doğru değil, dışarıdan içeri doğru" binalardan oluşan şehirler önerdi. Sadece özel bina tipleri için eşmerkezli çemberler düşünüyordu ve bunların ortasında büyük bir bahçe inşa ediliyordu.[41] Şehir ve kırı bir araya getirme isteğinin ana fikri Alman Ekspresyonist mimar Bruno Taut'un fantastik yaklaşımına dayanıyordu. *Alpine Architektur* (1917) çalışmasında, İtalya'nın kuzeyindeki dağ silsilesini elektrik ışığı ve cam mimari kullanarak göz alıcı mabetlere ve kristal çizgileri olan vadilere dönüştürmeyi öneriyordu. Üç yıl sonra, *Die Auflösung der Städte* (Şehirlerin

38 Henry Olerich, *A Cityless and Countryless World: An Outline of Practical Co-Operative Individualism*, 1893; yeniden basım New York, 1971, s. 4.

39 Frank T. Carlton, "Urban and Rural Life", *The Popular Science Monthly*, Mart 1906, s. 260.

40 Ebenezer Howard, *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, Londra, 1898. 1902'de ve daha sonra *Garden Cities of To-Morrow* başlığıyla yayınlanmıştır.

41 Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, 1896; yeniden basım Leipzig, 1912, s. 14.

Çözülüşü) kitabında, "büyük örümceklerin" –eski şehirlerin– yaklaşan ölümünü haber veriyordu.[42]

Bazı toplumsal biçimler de ortaya çıkıyordu. Yüzyıl dönümü civarında, toplumsal hiyerarşinin alt ucunda, toplumun sınıflara bölünmesi giderek keskinleşti; zira çalışan sınıflar siyasal sürece dahil oluyordu ancak aynı zamanda aristokrasi ile üst orta sınıflar arasındaki katı sınır çizgisi de zayıflıyordu. Bir zamanlar yasayla açıkça tanımlanmış ve kalıtımla korunan aristokrasi, ayrıcalıklı yönetici seçkin konumunu kaybetti ve üst orta sınıflarla birleşmeye zorlandı. Sınıf çizgilerinin silikleşmesiyle ilgili en acılı feryat, toplumsal hiyerarşinin bu özel cephesiyle ilgiliydi çünkü birçok soylu, yaşam tarzlarını koruyabilmek için "burjuva" girişimlerinde rol almaya ya da para için evlenmeye zorlanıyorlardı.

1912 yılında, Paris yüksek sosyete gazetesi *Le Gaulois* editörü Arthur Meyer, eski salonlardaki katı sınıf çizgilerinin yok olmasından şikâyet ediyordu: "Bütün ayrımları yerle bir eden demokrasi, eski toplumsal hiyerarşiyi yüzyıllarca koruyan engelleri ortadan kaldırdı ve bugün salonlarımız, en iyi ihtimalle çok az bağımsız özelliklere sahip, en kötü ihtimalle de hepsi birbirinin aynı."[43] Züppelik tabii ki sadece bu döneme özgü değil ancak güçlü savunma tonu bu döneme özgü. Meyer'in Birleşik Devletler'deki benzeri, ırkçı sosyolog Edward Alsworth Ross, özel arabaların yerini tramvayların almasını üst ve orta sınıfları iğrenç bir biçimde birbirine karıştırdığı için suçluyordu. Otuz dört Amerikan şehrini de, 1911 yılında sağladıkları on sekiz milyon bedava hamam hizmeti için kınıyordu. Demokrasi akıntısı kamusal su kaynaklarına ulaşırken, üst sınıfları ayak takımının döküntüleriyle kirletiyordu. Eğer bu eğilim devam ederse, diye uyarıyordu, "bunun sonucunda bir pozisyon sahibi olanlar ile olmayanlar arasındaki estetik aralık daralacaktır."[44] İngiliz gözlemci Philip Gibbs, sınıfların ve ma-

---

42 Taut'un ele alındığı bir kaynak, Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, New York, 1973, s. 78-82.

43 Arthur Meyer, *Forty Years of Parisian Society*, Londra, 1912, s. 111.

44 Edward Alsworth Ross, *Changing America*, New York, 1912, s. 8.

hallelerin parçalanışını, bazı geleneksel biçimlerin çöküşünün parçası olarak gördü. Yeni insanın sabit inançları yok, diyordu, her yerde eski kesinliklerin yok oluşu görülebilir. Artık, "bir yanda sefalet yaşayan insanlar diğer yanda refah yaşayanlar diye bölünebilecek, tanımlı sınırları olan bir sınıfın varlığına" yer yok. Banliyöler çok çeşitli insanların mesken tuttuğu "büyük çatışma alanları" haline geldi. Modern huzursuzluk, "açık pencereden mikropların girmesi" gibi, evlere girerek, içerideki aileyi kaosa sürükledi.[45] Üst-orta sınıf Yahudi bir aileden gelen ve Fransız yüksek aristokrat çevrelere girmek için can atan birisi olarak Proust, bu iki sınıfı ayıran sınırda gezinmektedir ki bu sınır, Dreyfus vakası yüzünden ortaya çıkan anti-semitizm ve sınıfsal önyargıların hâkim olduğu yüzyıl dönümündeki toplumsal boş topraklar kadar belirsizdir. Romanda Marcel, Prenses Guermantes'in dışlayıcı çevresine kabul edilmeye can atar; fakat bu gerçekleştiğinde, bu çevrenin derin bir dönüşüm geçirdiğini fark eder. "Geçmişte Guermantes adıyla ona uyum gösteremeyenlerin arasında otomatik bir engel teşkil eden aristokratik önyargıların, züppeliğin oluşturduğu bütünlük, artık çalışmıyordu. İster zayıf düşmüş ister çökmüş olsun, makinenin yayları artık kalabalıkları dışarıda tutma işlevini yerine getiremiyordu; bin tane yabancı öğe içeri sızmıştı ve tüm homojenlik, tüm biçim tutarlılığı ve renk kaybolmuştu."[46] Züppelik imgesi, sürekli olarak, yabancı öğelerin "saf" sınıflara nüfuz etmesine ve ayrı toplumsal katmanlarla, belirgin sınıf sınırlarının dağılmasına yol açar.

Avusturya'da sınıfsal sınırlar, üst seviyelerde olduğu gibi alt seviyelerde de zayıflıyordu. Carl Schorske bu çok kapsamlı dönüşümü yeniden kurguladı. Çokuluslu Habsburg İmparatorluğu, ulusalcı hareketler nedeniyle siyasal olarak, sınıfsal hatlar boyunca da toplumsal olarak parçalanıyordu. İşçiler, alt-orta sınıflar ve köylüler, zaten gerilemekte olan aristokrasinin is-

45 Philip Gibbs, *The New Man*, Londra, 1913, s. 144-148.

46 Marcel Proust, *The Past Recaptured*, 1927; yeniden basım New York, 1970. Romanın sosyal ortamı konusunda bkz. Seth L. Wolnitz, *The Proustian Community*, New York, 1971, s. 81 vd.

tikrarsız bir karışımı olan egemen sınıflara ve soyluluğa geçmeye çalışan güvensiz liberal orta sınıflara meydan okuyordu. 19. yüzyılın son beş yılında yönetim, imparatorluğun evrenselliğine ve kültürün saygınlaştırıcı, istikrar sağlayıcı işlevine bağlılık gösteren sanatçıların yükseltilmesi de dahil çeşitli yöntemlerle imparatorluğu bir arada tutmaya çalıştı. Ancak yüzyıl dönümünde bu yapı parçalandı, zira yönetim hâkimiyetini yitirdi. Schorske, bu toplumsal ve kültürel altüst oluş yelpazesinin, Avusturya tiyatrosunda, şehir plancılığında, mimarisinde, psikiyatrisinde ve sanatında izini sürüyordu. Kokoschka'nın çalkantılı resmindeki ussallık ve Schoenberg'in Rönesans'tan beri müziğin yapısal merkezini oluşturan tonaliteyi reddetmesi "patlayan dönüşümün" doruk noktasıydı.[47]

Ulusal sınırlar da geçirgenlik kazandı ve yolcular, alışılmadık bir kolaylıkla bu sınırları geçtiler. Seyahatle ilgili gelişmeler, sınırlardan geçiş yapan insanlara özgürlük kazandırdı. Uçak, sınırların oluşturduğu duvarı deldi ve sabit tahkimatın askerî anlamını ortadan kaldırdı. Pasaportlar çoğu durumda gereksizleşti. Bazı Avrupa ülkeleri Fransız Devrimi sırasında bunu kurumsallaştırmıştı ancak 19. yüzyıl boyunca kademeli olarak ortadan kalktı. İngiltere, Norveç ve İsveç hiçbir zaman kullanmamıştı. Fransızlar 1843'te kaldırdı, 1870-1871 savaşı sırasında kısa bir dönem hariç hiç kimseden pasaport istenmedi. Belçika 1861'de sınırlarından giriş ya da çıkış yapanlardan pasaport sorma uygulamasını tamamıyla kaldırdı. Onu, 1863'te İspanya, 1867'de Almanya ve 1889'da İtalya izledi. Alsace-Lorraine Alman yönetiminin 1888 yılında pasaport zorunluluğu koyması, büyük itiraza yol açtı. Bir eleştirmen, pasaportu, insanlık dışı olduğu ve sürpriz gezileri ya da acil ziyaretleri imkânsız hale getirdiği için protesto ediyordu. Alman otoritelerince kurumlaştırılması, diye yazıyordu, "Alsacelileri ve Lorrainelileri insanlık parmaklıklarının ardına koyan bir adaletsizlik ve zulüm" fiilidir.[48] Yaygın protestolar sonucunda Alman otoritele-

47 Carl E. Schorske, *Fin-de siècle Vienna*, New York, 1980, s. 285, 296.

48 Egidio Reale, *Le Régime des passeports et la société des nations*, Paris, 1930, s. 25-29; Jean Heimweh, *Le Régime des passeports en Alsace-Lorraine*, Paris,

ri 1891'de, Fransız subaylar ve askerlik hizmeti yapmamış Almanlar hariç, Alsace-Lorraine'deki tüm pasaport zorunluluklarını kaldırmaya mecbur kaldı. Yabancı askerî görevlileri kontrol edebilmek amacıyla, 1912 yılında, Fransızlar benzer bir kurumsallaşmaya gittiler ancak 1914'te savaş patlayana kadar, çoğu Batı Avrupa ülkesi ya sınırlı pasaport zorunluluğu koydu ya da hiç koymadı, böylelikle neredeyse herkes özgürce seyahat edebildi. Stefan Zweig'ın savaş öncesi Avrupa özlemi, İkinci Dünya Savaşı boyunca sınırlarda yaşanan travmaların olmadığı bir dünyadaki kolay seyahat deneyimlerini de içeriyordu. 1914 öncesinde Hindistan'a ve Amerika'ya pasaportsuz gitmişti ve pasaport kullanan birini de görmemişti. "Sınırlar" diyordu, "sadece sembolik çizgilerdi ve Greenwich Meridyeni nasıl düşünmeden geçiliyorsa öyle geçiliyordu."[49]

Bilim, teknoloji, hukuk ve siyasetteki gelişmelerden kaynaklanan somut değişimlere ek olarak, resim ve tiyatronun eski uzamsal biçimlerinde; ayrıca felsefe, psikoloji ve fiziğin kavramsal biçimlerinde, geniş bir kültürel yeniden sorgulama yaşandı. Alman Estetikçi Heinrich Wöfflin 1915 tarihli *Principles of Art History* çalışmasında, resimdeki "düşünsel biçimlerin" yön değiştirmesini betimlemek üzere zıt kavram çiftleri tespit etti. Açık ve kapalı biçimler, diyordu, en keskin olarak klasik ve barok stillerde zıtlık yaratır. Klasik biçimde hâkim olan yatay ve dikeylerdi; ayrıca, uzama sıkıca yerleştirilmiş ve resim çerçevesinin uyumuyla çerçevelenen nesnelerin belirgin sınırları vardı. Barok biçimde hâkim olan eğriler ve diyagonallerdi; nesneler ve figürler asimetrik olarak yerleştirilirken, çerçevenin dışına taşıyor ya da yöneliyordu. Wöfflin, çağdaş resmi benimsemiyordu fakat kullandığı kavramlar, ayırıcı nitelikleri tanımlamaya uygundu; zira modern resimde biçimler, motor supabı gibi açılıp kapanıyordu.[50]

1890, s. 12; Alman gözüyle pasaport tarihi için, Werner Bertelsmann, *Das Passwesen: eine völkerrechtliche Studie*, Strasburg, 1914.

49 Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Lincoln, Nebraska, 1964, s. 410.

50 Heinrich Wöfflin, *Principles of Art History*, 1915; yeniden basım New York, 1950, özellikle 3. Bölüm. Modern resmi, geleneksel biçimlerden asli bir "kopuş" ya da "ayrılma" olarak değerlendiren iki yakın dönem çalışması daha

İzlenimciler biçimleri bozdular. Nesneleri, değişen ışık ve atmosfer koşullarına –sis hareketlerine, titrek orman gölgelerine, yağmurlu caddelerdeki gaz lambalarının parıltısına– göre değiştirerek, "bulanık" olarak resmettiler. Kübistler resmin aynasını kırdı. Resimlerinde nesneler, çevreleyen uzama açılıyordu ve hiçbirinin kesintisiz dış hat çizgisi yoktu. Parçalar kopuktu, renkleri komşu nesnelere doğru taşıyordu ve çoklu ışık kaynakları ile saydam uzam yüzeyleri, gölgeleri yüzeyler boyunca aktarıyordu. Yüzün bölümlerini çıkarıyorlardı ve geriye kalanları bir araya getirerek, doğal görünüşü hiçe sayan grotesk açık biçimler yaratıyorlardı. *Les Demoiselles d'Avignon*'da beş vücudun soldan sağa gittikçe çizgileri daha az belirgindir zira Picasso kapalı insan biçiminins parçalanışını adım adım göstermek istemiştir. Braque'nin *Houses at l'estaque* (1908) çalışmasında duvarlardan bitkilere geçilir, delikli bir çatı oluşur. 1910 tarihli *Girl With a Mandolin*'de Picasso, sağ dirseği yerinden ayırırken, çevreleyen parçalı uzama kemik parçaları aşılayan çılgın bir cerrah gibidir. 1911'e kadar yan yana çalışan Picasso ve Braque birbirinden farksız portreler (Ma Jolie ve Le Portugais) üretirler, benzer biçimde geometrik kompozisyonlara bölünmüşlerdir ve insan olarak tanınmaları çok zordur. Bu portreler, çerçevesiz uzamda yüzen açık biçimlerin zaferini ilan eder. Gertrude Stein'ın dediği gibi, Kübizm'de, "yaşamın çerçevelenmesi, bir resmin çerçeve içinde var olma ve öyle kalma gereği ortadan kalkmıştır."[51]

Ele aldığımız tüm değişimler arasında, kapalı biçimlere yönelik Kübist saldırı, bu dönemdeki en açık ve anlamlı değişimdi. Realizmden İzlenimciliğe geçiş gibi bir sanatsal stil değişikliğinden öte bir durum söz konusuydu. Görsel olarak algılanan gerçekliği yorumlamaktan, estetik anlamda tasarlanmışın yaratılmasına doğru, resmin amacında bir dönüşümü ifade ediyordu. Kübistler sadece sanatsal duyarlılığa bağlı kalarak, nes-

var. Bkz. Katherine Kuh, *The Break-Up: The Core of Modern Art,* Londra, 1965 ve Erich Kahler, *The Disintegration of Form in the Arts,* New York, 1968. Her iki çalışma da örnekler açısından iyi birer kaynak ancak biçimlerin parçalanmasına eşlik eden yeni biçimlerin kuruluşunu yok sayıyorlar.

51 Gertrude Stein, *Picasso,* 1938, yeniden basım New York, 1959, s. 12.

nelerin biçimini bozmalarının ve asli renkleri değiştirmelerinin mümkün ve zorunlu olduğunu keşfettiler. Eğer bir kompozisyonun görsel hareketi dirseğin çevreleyen uzama açılmasını gerektiriyor ise, dirseği ayırıp açtılar. Onlar için kapalı biçimlerin çöküşü, görsel biçimler karşısında resmin bağımsızlık ilanıydı. Nesneleri kırmak ve uzama bağlamak, konu ile arka planı ayıran eski alışkanlıkların yadsınması olarak görülebileceği gibi, ressamın nesnelerin gerçek görünüşlerine uymak zorunda olduğu ısrarının yadsınması olarak da yorumlanabilir. Picasso'nun mandolincisinin kırık dirseği, pozitif ve negatif uzamlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırır, ressamın bağımsızlığını ilan eder ve görsel gerçekliği askıya alır.

Resimde çerçevenin ve geometrik biçimlerin savunucusu olan eleştirmenlerin aldığı tavır ancak bu eğilimin aksi yönde derinleşmesine yol açar. 1902 tarihli "The Picture Frame" başlıklı bir metinde Georg Simmel, bir resim çalışmasının ruhunun çerçevelenmesinde olduğu ve bunun da açıkça ve bütünüyle bir çerçeve içine alınmış olmayı gerektirdiği konusunda ısrarlıydı. "Bir resim çerçevesinin özelliği resmin içsel bütünlüğünü artırması ve yoğunlaştırmasıdır." Gözü merkeze yönlendirir ve resmi dikkat dağıtıcı tüm dışsal öğelerden ayırır.[52] İlk Kübist resmin sergilenmesinden üç yıl önce Fransız felsefeci Paul Souriau, estetik üzerine tezler ihtiva eden *La Beauté Rationelle*'de, "geometrik güzelliğin" tutkulu bir savunmasına yer veriyordu. Ussal biçim ve yapıların, hatta ritimlerin, resmin asli konusu olduğunu, zira doğada ve insanda varolduklarını dolayısıyla da resimde estetik anlamda tatmin edici olduklarını öne sürüyordu. *Instinct de géomètres* (geometrik içgüdülerimiz) insan zihninin en temel yaratılarında (binalar, bahçeler ve dekorasyon) ayrıca sanatın düzenli, basit ve orantılı biçimlerinde, daha üst bir seviyede kendini gösterir.[53] Simmel ve Souriau,

52 Georg Simmel, "Der Bildrahmen", ilk olarak yayınlandığı kaynak *Der Tag*, 1902; yeniden basım *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, 1922, s. 46-54.

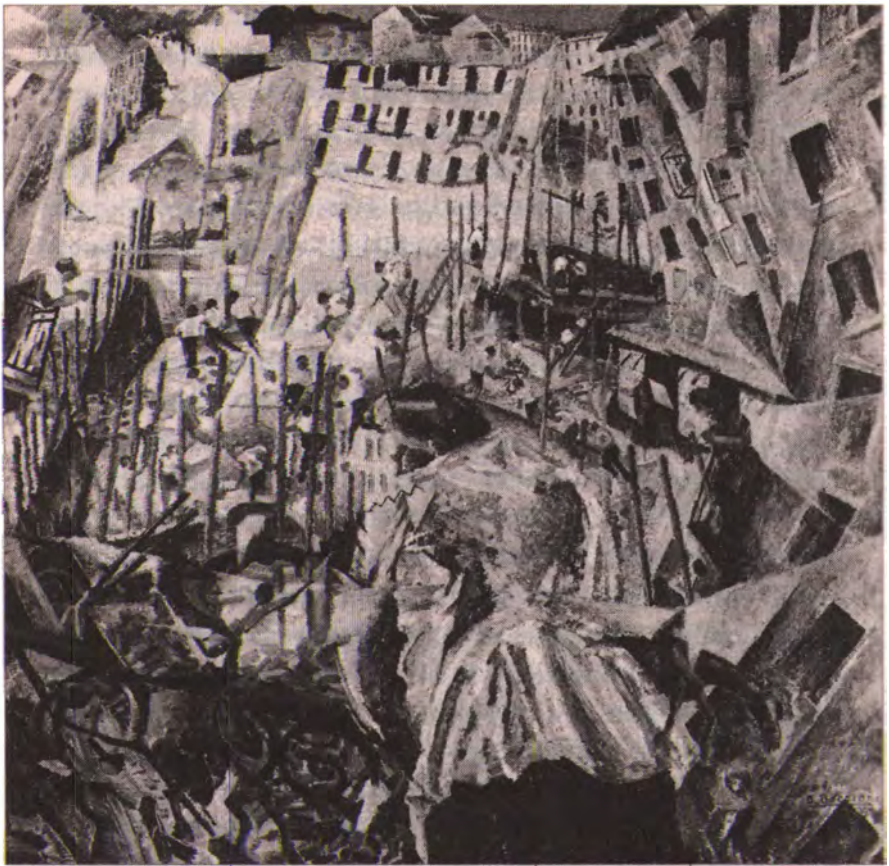
53 Paul Souriau, *La Beauté rationelle*, Paris, 1904, s. 352-373. Aynı zamanda bkz. Georg Simmel, "Brücke und Tür", *Der Tag*, 15 Eylül 1909; Georg Simmel, "Soziologie des Raumes", *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*, 27, 1903, bu çalışma, toplumsal hayatta sınırların işlevi ve farklı

modern sanatın açık biçimleri sanki dünyanın siyasal ve toplumsal istikrarını tehdit ediyormuş gibi, geleneksel ve alışıldık biçimlerin korunması için çırpınırlar.

Fütüristler, biçimleri, patlayan fırın kapağı gibi açarlar. "Technical Manifesto"da Boccioni şöyle bir betimleme yapar; "üzerine oturduğumuz koltukların içine vücudumuz gömülür ve koltuklar vücudumuza gömülür. Motorlu otobüsler, yanından geçmekte oldukları evlere girerken karşılığında evler de kendilerini otobüsün üzerine fırlatarak birbirlerine karışırlar." Bu iç içe geçmeyi Boccioni *The Noise of the Street Penetrates the House* (1911, Resim 9) çalışmasında resmeder. Sahne, binaların açık biçimli olduğu bir inşaat alanıdır ama Boccioni, Kübist bölümlendirme stiliyle, alanı çevreleyen evleri de açık olarak resmetmiştir. İsmine uygun olarak, evdeki birine gürültünün nüfuz etmesini grafik olarak göstermek için, şekillerin ayaklanmasıyla gizlenen bir merdiven çizgisini, ön planda balkondan bakan kadının sol omzuna doğru devam ettirir. İnşa edilmekte olan binanın dikmeleri, Çin firketeleri gibi kafasına saplanır, sağ kalçasında bir at koşturmaktadır. Ses ve imgelerin bilincine girmesi gibi, maddi dünya da vücuduna girmektedir. Boccioni bunu açıklarken, Fütüristler "gözlemciyi resmin kalbine yerleştirmelidir" der.[54] Resim, gözlemci ve gözleneni, kadın figürü üzerinden ve komşu balkonlardaki diğer iki kişi üzerinden birleştirir. Görsel olarak birleşseler de, dış dünyada kaybolmuş gibidirler. Boccioni, 1911-1912 tarihli *Fusion of Head and Window* heykeli için yaptığı iki resim çalışmasında kuramını geliştirir. Bir tanesinde, pencere bölümlerinin ve farklı açı biçim ve kalınlıklardaki camdan geçen ışığın prizmatik etkilerinin deldiği oturan bir kadın resmedilmiştir. Geleneksel resimde pencerenin ayırdığı içerisi ve dışarısı, Fütürist görüntü tasarımına uygun olarak iç içe geçmiştir. Anton Bragaglia bu tasarımı, "Soyut içeri anlayışımızla somut dışarıyı birleştiren ince

uzamsal âlemleri birbirine bağlayan nesnelerin anlamı üzerinedir. Kendi döneminde sınırların değişmekte olduğuna dair fazla bir şey bulamasa da bu çalışmalar söz konusu işlevlerle ilgili özgün incelemelerdir.

54 Boccioni, "Futurist Manifesto", *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Apollonio, s. 28.



Resim 9. Umberto Boccioni, *The Noise of the Street Penetrates the House*, 1911. Niedersachsisches Landesmuseum'un izniyle

bağlar" diye ifade eder.[55] 1912 tarihli, ironiyle *Matter* diye adlandırılan diğer bir çalışmada, camın farklı bölümlerinden ve içinden yansıyan titrek ışık düzlemleri ile kadın şeklini daha da fazla yitirmiştir.

Normal üç boyutlu madde üzerinde çalışan Fütürist heykeltıraşlar da alışıldık kapalı biçimlerin kabuğunu delerler. Yine Boccioni, amaçlarını şöyle açıklar: "Her şeyi tersine çevirmeliyiz ve nihai çizgilerin ve içerdiği heykelin ortadan mutlak ola-

55 Anton Bragaglia, "Futurist Photodynamism", *a.g.e.*, s. 50.

rak ve tamamen kalktığını ilan etmeliyiz. Figürlerimizi açmalı ve çevreyi onların içine sokmalıyız. Çevrenin, kendine ait dünyası ve kurallarıyla, şekillendirilebilir bütünün bir bölümünü oluşturması gerektiğini ilan ediyoruz: Böylelikle, lambanız bir binadan diğerine heykel harcından oluşma ışık ağları uzatırken, asfalt masanıza çıkabilir veya kafanız bir yolun karşısına geçebilir."[56] *Development of Bottle in Space* çalışmasında (Resim 7), geleneksel olarak ayrı düşünülen zemin, heykel ve çevreleyen uzamı iç içe geçirmeyi dener. Şişenin zeminden yükselişi, çömlekçi çarkındaki bir bloktan kopmuş gibidir ve gözlerimizin önünde dönerek oluşur. Zeminle şişeyi ayıran hiçbir belirgin çizgi yoktur ancak bütüne bakıldığında, içerilen heykelin "tamamen ortadan kaldırılması" başarılamamıştır. Geleneksel şişe biçimini açar ama kırık şekillerle çevresini kapatır. Boccioni ulaşılamaz bir hedef koymuştur zira heykeli oluşturan maddenin, düzensiz de olsa, katı ve sürekli bir bağlayıcı yüzeyi olmalıdır. Ancak bu hedefle betimlenen, şişe gibi nesneler açık görünmektedir ve tamamen başarıya ulaşmasa da çevrenin şekillendirilebilirlik değerini ortaya çıkarır.

Tiyatroda da bazı teknolojik gelişmeler yeni imkânlara kapı araladı. 1896'da Karl Lauternschläger'in döner sahneyi icat etmesi, edebî anlamıyla sahne tasarımında devrim yarattı ve önceleri yaygın olarak kullanılmasa da, hızlı sahne değişimleri için yeni imkânlar ortaya çıkardı. Sinemanın çok yönlü çerçeveleme imkânı, geleneksel sabit ön-sahne setlerini sona erdirme fırsatı sunuyordu; ayrıca 1890'larda gaz aydınlatması yerine elektrik aydınlatması kullanılması, bir sahnenin akışında sahnenin farklı bölümlerinin aydınlatılmasını ve değişen gölge etkileri yaratabilmek için ışığın renk ve yoğunluğunu değiştirmeyi mümkün kılıyordu. Loie Fuller, dans ederken kendi üzerine renkli ışık huzmeleri doğrultarak bu yeni ışıklandırma tekniğini kullandı. "Radium" isimli bir dansta, ışıltılı bir maddeyle

56 Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", 1912, *a.g.e.*, s. 63; "Sculpture's Vanishing Base" için bkz. Jack Burnham, Beyond *Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, 1967, s. 19-28.

boyanmış olan kostümünde patlayan ışık fosfor parlaklığı yaratıyordu. Bir yorumcu, 1990'daki bir performans üzerine şöyle yazıyordu: "Işık her yönden geliyor. Loie, projektörün canlı ışıltısını yansıtan cam üzerinde dans ederken, yanlardan, sahneden ve orkestradan harika ışık huzmeleri onun üzerine akıyor."[57] Işık gövdesinde oynaşırken, havada çevirdiği renkli flamalar sayesinde gövdesi uzamda genişliyor. Işık ve flamaların bileşimiyle oluşan güç-çizgileri adeta Fütürist bir resmin canlanması hissi yaratıyor.

Bazı cesur oyun yazarları ve tasarımcılar, sahne ile izleyici arasındaki keskin ayrımı yok etmeye çalıştılar. Bunun ilk ortaya çıkışı, koronun sık sık "perde" gerisinden ses verdiği klasik dramalara kadar uzanır. 18. yüzyılda Rousseau'nun aktör ve izleyici arasındaki yapay ayrımı protesto etmesi, fiilî sahne düzeni üzerinde pek etkili olmadı. Genel olarak aktör izleyicilere sesleneceği zaman, monologa hapsolmuş gibi, kendisiyle konuşma rolüne bürünüyordu. 19. yüzyıl oyun yazarları, bu iki âlemi bir duvarla ayırmaya devam ettiler – ancak ne aktör ne de izleyici tarafından ihlal edilemeyen "görünmez" bir duvar.

Bu hayalî duvarda gedik açmaya öncülük eden, Alman ve Avusturyalı oyun yazarları oldu. 1899 yılında Münih'te açılan *Reformbühne* kumpanyası, sahneyi seyircilere doğru uzatarak ilk adımı attı.[58] Daha sonra Adolphe Appia, aktör ve izleyici arasındaki ayrımı aşmak için sistematik bir çaba gösterdi. 1891 ve 1892 yıllarında bazı Wagner operaları sahnelenirken, izleyici bölümünün ışığını artırıp sahne önü ışıklarını kısarak, geleneksel karanlık izleyici bölümünden parlak sahneye geçişi yumuşatmaya çalıştı. Ön sahneyi genişletip yan duvarlara yaslayarak, sahne boşluğunun oluşturduğu dürbün görüşü etkisini azaltmayı ve izleyici bölümünden sahneye daha yumuşak bir geçiş sağlamayı savundu.[59] 1908'de Münih Sha-

57 *London Standart*'ta yer alan bir değerlendirme. Aktaran Gay Morris, "La Loie", *Dance Magazine*, Ağustos 1977, s. 39.

58 Bunun ve Harz Dağı tiyatrosunun ele alındığı bir kaynak olarak bkz. George L. Mosse, *Nationalization of the Masses*, New York, 1975, s. 111-112.

59 Walter R. Volbach, *Adolphe Appia: Prophet of the Modern Theater, A Profile*, Middletown, Connecticut, 1968, s. 47, 59.

kespeare Tiyatrosu tasarımcısı, aktörlerin seyirciler arasındaki eğimden sahneye gelmesiyle, daha fazla "organik bütünlük" hissi yaratmaya çalıştıklarını ifade etti.[60] 1905'te Max Reinhardt, oyuncuları, seyirciler arasından köprülerle ve rampalarla sahneye çıkardı ve 1911 yılında *The Miracle*'ı katedrale dönüştürdüğü bir tiyatroda sahneledi. Seyirci kalabalığı arasında bulunan aktörler, kalabalığın içinden sahneyi oynuyor ve dinî bir töreni tertip ediyorlardı.[61] 1907'de açılan Harz'daki "dağ tiyatrosu" gibi açık hava tiyatrolarında da, aktörlerin ve izleyicilerin doğal bir ortamda yakınlaşmaları sağlanmaya çalışılırken, sahne yüksekliği ve aydınlatması ile karanlıkta kalan sabit koltuk sıraları arasındaki yapay ayrım azaltılmaya çalışıldı.

Paralel bir gelişme olan, 1910 sonrası New York'unda kabarenin ortaya çıkışı, eğlence sektörüne egemen olan sınıf, cinsiyet ve ırk engellerini yerle bir etti. Daha önceleri üst sınıfların kendi ayrı tiyatroları, konserleri ve operaları var iken; halk sımfları minstrellerde, şovlarda ve parodilerde eğleniyorlardı. 1890'lardan itibaren sinema, vodviller ve ragtime, hem üst sınıflardan hem de alt sınıflardan insanların ilgisini çekmeye başlamıştı. New York'un aşağı semtlerinin ötesinde ilk açılan kabare, Broadway'in kalbinde, 1911 yılında 49. Cadde'ye açılan Folies Bergère idi. Diğer kabareler New York gece hayatını hızla istila etti. Kabarenin düzeni ve gösterisi, izleyici ile icracı arasındaki geleneksel derin ayrımı azaltmaya dönük gibiydi. Sahne, izleyiciye mümkün en yakın konumdaydı ve genellikle masalarla çevriliydi. İzleyicilerle aynı hizadaydı ayrıca aktörle izleyici arasındaki farkı vurgulayan perdeler ya da taban ışıklandırmaları yoktu. Kabare oyuncularının kendileri de zaman zaman çevre masalarda yemek yiyor ve işlerini yapmak üzere izleyicilerin arasından sahneye çıkıyorlardı ve gösteri aralarında

60 Jocsa Savits, *Von der Absicht des Dramas*, Münih, 1908, s. 40.

61 Joachim Hintze, *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Marburg, 1969, s. 97; aynı zamanda bkz. Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, 1908, 109 vd.; ayrıca Sybil Rosenfeld, *A Short History of Scene Design in Great Britain*, Londra, 1973, s. 166-167, burada, Londra'daki Olympia Tiyatrosu'nda The Miracle'ın sahneye konuşu anlatılır.

izleyiciler dans pistine çevrilen sahnede dans etmeleri için teşvik ediliyorlardı. Oturma düzeni akışkanlık sağlıyordu. Performanslar sergilenirken yeme, içme ve sohbet devam ediyordu; ayrıca sandalyelerin hareket ettirilebilir olması, müşterilerin çeşitli ihtiyaçlara göre oturma düzenini değiştirmelerine olanak sağlarken, Lewis Erenberg'in işaret ettiği gibi, "tüm salonda anarşist olanaklara" imkân tanıyordu. Birçok revü gösterisi, icracılar ile izleyiciler arasındaki etkileşimi özendiriyordu. Revü grubundaki kızlar erkeklerin saçlarını karıştırıyor, sandalyelerine çarpıyor ya da dans etmeleri için sahneye çekiyorlardı. 1912 yılında, bir New York sosyete skandalları dergisinin editörü, "topluluktaki oyuncuların sınır ve konumlarını yok ettiği ve ortaya çıkan laubalilik kaçınılmaz olarak tüm resmiyet sınırlarını yıktığı" için kabareleri protesto ediyordu.[62] Bu yaklaşımıyla, üst sınıfların güçlü bir biçimde dik durmasını ve eski hiyerarşik toplum alışkanlıklarını –ve bileşenlerinin farklılıklarını– bir arada savunuyordu.

Fütüristler de sanatı doğallığından uzaklaştırdığını düşündükleri, arılıktan yana ve can çekişen topluma ait olarak gördükleri, sahneyle izleyici arasındaki "hayalî duvarı" yok etmenin arayışındaydılar. 1913'te Marinetti yeni bir tiyatroyu duyuruyordu. Bu tiyatroda izleyicilerin katılımıyla oyun "sahnede, orkestrada ve salonda eşzamanlı" olarak akıyordu. Dört yıl sonra amaçlarını şöyle açıkladı: "İzleyicinin duyarlılıklarını keşfederek harekete geçirmek, mümkün her olanakla en tembel katmanlarını coşturmak; sahne ışıklandırması anlayışını ortadan kaldırmak için sahne ile izleyici arasına duygu ağları

62 Albay William D'Alton Mann, *Town Topics*, 18 Ocak 1912: 1, aktarıldığı kaynak, Lewis A. Erenberg, *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*, Westport, Connecticut, 1981, s. 131. "Breaking the Bonds" başlıklı bölümde Erenberg, 1897'de açılan Waldorf-Astoria gibi yeni lüks otellerin, geçmiş dönem elitlerinin nasıl eski özel hayatlarını, 1880'lerin ve 1890'ların yeni Orta Batılı zenginlerinin hızlı istilasını sindiren kamusal hayat için terk etmelerini mümkün kıldığını gösteriyordu. Birinci Dünya Savaşı öncesinin revaçta olan danslarını ele alan bir çalışma, 19. yüzyılın kontrollü, kurallı ve bir akışı olan dansının yerini 1910'larda, aralarında foxtrot, bunny hug, Texas tommy ve tangonun da bulunduğu cinsel imaları olan, kuralsız ve bireysel dansların aldığını anlatıyordu.

örmek."[63] Savaş boyunca izleyici ve oyuncuları tek bir kurmaca matriste bir araya getirdikleri oyunlar sahnelediler. 1917'de Ettore Petrolini'nin *Radioscopia*'sında, oyunun bir kısmı izleyiciler arasına serpiştirilmiş oyuncular tarafından icra ediliyordu. 1919'da yayınlanan Francesco Canguillo'nun *Lights!* eserinde izleyiciler, aralarına yerleştirilen oyunculardan ilham alarak tüm oyunu icra ediyorlardı. Karanlık bir tiyatroda oyuncu-izleyiciler ışıkların açılmasını istiyor, diğer izleyicileri de protestoya katılmaları için kışkırtıyorlardı. Bu kıyamet zirvesine ulaştığında ışıklar yanıyor ve perde iniyordu.[64]

Bu büyük değişikliğe kendi katkısını yaparken Strindberg, sahnelenen tiyatro biçimlerini dönüştürüyor; zamanda ve uzamda gezinen karakterler yaratarak, hayal kuran zihnin çılgın yön değiştirmelerini yansıtmaya çalışıyordu. *A Dream Play*'e yazdığı önsözde yöntemini açıklıyordu: "Bu hayalî oyunda, daha önceki hayalî oyunu *Damascus*'ta olduğu gibi, yazar, rüyanın kopuk ama belirgin biçimde mantıklı yapısını yeniden üretmeye çalışıyor. Her şey olabilir; her şey mümkündür ve ihtimaldir. Zaman ve uzam yoktur; hayaller, küçük bir gerçeklik zemini üzerine, anılardan, deneyimlerden, dizginsiz arzulardan, saçmalıklardan ve doğaçlamalardan oluşan yeni örüntüler örer ve kurarlar. Karakterler bölünür, ikiye ayrılır ve çoğalırlar; buharlaşırlar, kristalize olurlar, saçılır ve yeniden toplanırlar."[65] İlk yarım saatte dokuz sahne değişimi vardır. Sahne ve sahne malzemeleri uzam ve zaman boyutuna uygun olarak dönüşürler. Arka perde yükselerek ya da açılarak yeni iç mekânları ayırır, karakterler birkaç saniyede yaşlanır ve doğrudan duvarların içinden geçerek sahneyi terk ederler; ayrıca kalenin tepesindeki bir filiz dev bir krizanteme dönüşür. Ar-

63 Filippo Marinetti, "The Variety Theater," 1913 ve Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, "The Futurist Synthetic Theater", *Marinetti: Selected Writings*, yayına hazırlayan R. W. Flint New York, 1971, s. 118, 121, 128.

64 Bkz. Michael Kirby, *Futurist Performance*, New York, 1971, s. 48-49. Kitapta bu tiyatrolar ele alınmaktadır.

65 August Strindberg, "A Dream Play", *Six Plays of Strindberg*, New York, 1955, s. 193. Hauptmann, Ibsen ve Strindberg'de "uzamın öznelleşmesi" konusunun ele alındığı bir kaynak olarak bkz. Hintze, *Das Raumproblem*, s. 68-73.

dıl sahnelerde bir ağaç önce şapka askısı sonra da şamdan olur; bir sahne kapısı, dosya dolabına daha sonra da kilisenin kutsal eşyalar odasına açılan kapıya dönüşür. Strindberg sahneleme başarısını bir biçimde abartmıştır zira zaman ve uzam tamamen yok olmaz. Ancak kamusal hayatın tek tip kalıplarını yok saymış ve bireyin özel deneyiminin esnek kalıplarını yeniden üretmiştir. Doğrudan bir etki olmasa da Strindberg'in amaç tanımı, Freud'un bir yıl önce yayınlanan *The Interpretation of Dreams* kitabında, düş çalışmasının "birincil süreci"ni ele alışını yansıtır. Çok farklı alanların ürünü olan bu temel iki çalışma, zihinsel yaşam süreçlerinin hem geleneksel psikolojinin katı kavramsal çerçevesine hapsedilemeyeceğini hem de geleneksel tiyatronun katı bütünselliğinde inandırıcı bir biçimde oyunlaştırılamayacağını gösterir.

Eski biçimleri kırmanın yanı sıra, ressamlar ve müzisyenler, aynı zamanda oyun yazarları, etkin ifade teknikleri için kendi alanlarının sınırlarını aşmayı zorunlu görmüşlerdir. "Sinestezi" kavramı 1890'larda psikiyatri literatüründe duyulmaya başlar ve genellikle duyusal sistemimizin başka bir bölümü ile ilişkili, örneğin ses gibi bir uyaran tarafından üretilen, örneğin renk gibi bir algıyı betimlemek için kullanılır.[66] Bu düşünce yeni değildir. Romantikler resmi ve müziği birleştirmişlerdir ve Baudelaire'in bir şiirde kullandığı, aynı zamanda şiirin başlığı da olan "uyuşumlar" daha sonra Sembolistlere ilham verir. Wagner, *Gesamtkunstwerk*'i yaratırken ışık ve sesin duyusal uyumlarına ulaşmaya çalışır, Appia da bunu sahnelemeye çalışır. Odilon Redon kendisini, *peintre symphonique* olarak adlandırır ve 1905 civarında, Litvanyalı mistik müzisyen M. K. Ciurionis resim yapmaya yönelerek, senfonik hareketler olarak tasarlanmış betimsel renkli kompozisyonlar yapar.[67]

Bu kültürel dışevlilik denemelerinden bir tanesinde, bir grup Fütürist, renklere müzikal nitelikler atfeder. Yaptıkları "kroma-

66 *Oxford İngilizce Sözlük*'teki ilk referans, *The Century Dictionary*'dir, 1889-1891.

67 Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, New York, 1965, I, s. 136-137.

tik piyano," tuş takımının harekete geçirdiği renkli ışıklar saçmaktadır ve sinematografi kullanarak, kalıcı "renk senfonileri" kaydederler.[68] *What the Streetcar Said to Me* (1911) çalışmasında Carlo Carrà, ses izlenimini resmetmeye çalışır. Biçimler şeffaf bir maddeden kopmuş gibidir, şehrin ve sarsılarak geçen tramvayın gürültülü yanlarını gösterirler. Carrà, Fütürist sinesteziyi 1913 tarihli ve "The Painting of Sounds, Noises and Smells" başlıklı manifestoda açıklar. "Çığlık atan yeşilleri, gürültücü sarıyı ve bağırrrr bağırrrr bağıran kıpkırrrrrrmızı kırrrrrmızıları kullanacaklar" – karnavalları, havai fişekleri ve şarkıları akla getiren tüm "hız renklerini." Sinemaların, kerhanelerin, limanların, tren istasyonlarının, hastanelerin gürültü ve kokularının, estetik eşdeğerlerini resmedecekler.[69] Bu Fütüristler, her bir duyunun geleneksel bölümleşmesini yok sayıyorlardı ve zihnin, duyu merkezinin çeşitli algısal kabiliyetlerini birleştirerek yeni estetik biçimler yaratabileceğinde ısrar ediyorlardı.

Plastik sanatların en temel gereksinimi olan belirlenebilir bir konu/özne de 20. yüzyılın başlarında yok olmaya başladı zira birçok ressam ve heykeltıraş soyut işler üretiyorlardı. Bir modern sanat tarihi çalışmasında Werner Haftmann'ın vardığı sonuca göre, "son on yıldaki tüm insani yaklaşımlar –gözle görülebilir dünyanın gerçekliği ve maddeselliği konusundaki giderek artan şüphelerden türeyen rahatsızlık– soyut resimde bir tür kurtuluş aramıştır."[70] En büyük kopuş Rus Ressam (Münih'te yaşayan) Wassily Kandinsky ile gerçekleşir. 1910 yılında, temsilî olmaktan bütünüyle uzak ilk resmi yapmıştır. Jelatin topakları gibi akan renk benekleri, insan türünün son günlerinde medeniyetin harabeleri arasında uçuşan arılar gibidir. Gerçi Cézanne bir şişeyi silindire çevirmiş, Gris de bir silindiri şişeye çevirmiştir; fakat her ikisinde de tanınabilir bir biçim hareket noktasıdır. Kandinsky sadece renkli biçimlerle başlar ve bitirir, tuval üzerinde temsil ettiği sadece kendi iç-ruhsal

68 Bruno Corra, "Abstract Cinema-Chromatic Music," 1912, *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Apollonio, s. 66-70.

69 Carlo Carrà, "The Painting of Sounds, Noises and Smells", *a.g.e.*, s. 111-115.

70 Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, s. 135.

hayatıdır. Çalışmalarını, *Concerning the Spiritual in Art* (1911) başlıklı kitabında anlattığı gibi, dışsal nesne tiranlığı karşısında resmin zaferi olarak görür. "Maddeci bir kâbus" çağındayız, der. Resim doğayı taklit ediyor, ruhun sesi kısılmış ve modern insan nadiren duygularını yaşayabiliyor. Ressamlar, renkler ve ruhsal durumlar arasındaki doğal birlikten yararlanarak, iç-ruhsallığa ulaşabilir ve ona nesnel bir temsiliyet kazandırabilirler. Kitabı bir sentetik teknikler kataloğu, renk ve biçimlerin ruhsal anlamları kılavuzudur. Renkler, sesleri, kokuları ruh hallerini yansıtır. Bazı renkler sert ve yapışkandır, bazıları ise yumuşak ve birörnektir. Sınıfsal yapıya da bağlanabilir: "Yeşil burjuvazidir – bencil, hareketsiz ve dar." Resim yapma stilinin çağın ruhunu yansıttığı görüşüne koşut olarak, kendi resmini "maddenin çözülümü" beklentisi ile ilişkilendirir. Maddenin yapısı çöktükçe, ressamlar, doğadaki şeyleri temsil etme yükümlülüğünden kurtulacak ve içsel duygularını resmetmekte özgür olacaklardır. Bunu başarabilmeleri için duyular arasındaki duvarları yıkmalı, farklı renklerle özdeşleşen kokular, sesler, izlenimler ve ruh hallerini resmetmelidirler.[71]

Geleneksel düşünce biçimleri de sorgulanmaya başlamıştı. Akademik felsefeye yönelik sert iğnelemelerinden birinde Nietzsche, insandaki ahlaki yetinin keşfini müjdeleyen Kant'a yönelik tepkileri karikatürize ediyordu: "Alman felsefesi balayında. Tübingen İlahiyat Okulu'nun tüm genç teologları ormana gidiyorlar – hepsi 'yetiyi' arıyor."[72] sözleri, insan zihnini bir fuardaki bölümler gibi birbirinden ayrı işleyen yetiler demeti olarak gören felsefeci ve psikologlarla ilgilidir. Yüzyıl ortalarında frenolojistler bunlardan otuz yedi tane belirlediler ve her birine anatomik bir konum atfettiler. Algı, hafıza, hayal gücü ve irade gibi klasik yetilerin yanında, sır tutma, vicdan ve uyum gibi farklı yetiler saptadılar. Çocuk severlik, beynin arka kısmında konumlanmıştı ve sadakat ile savaşçılık arasına sıkışmıştı. 1880'lerde, Bergson ve James, zihinsel

71 Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art,* 1911; yeniden basım New York, 1977, s. 2, 38, 47.

72 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil,* New York, 1966, s. 18.

hayatın keskin kavramsal ya da işlemsel sınırları olmayan bir akış olduğunu öne sürerken, hedeflerinden biri bu tür katılaşmış yeti psikolojisiydi. Bir diğeri de, Francis Herbert Bradley'in monizmiydi.

Bradley'in, zaman ve değişimi sadece katı sistematik felsefenin "kapalı evrenindeki" görünümler olarak reddetmesine yönelik saldırının öncülüğünü James yaptı. James için, sadece deneyimin çeşitliliği ve hareketi gerçekti. Modern düşünürler, geleneksel sistematik felsefenin düzenli kategorilerini ve ardıl adımlarını değil, deneyimin öngörülemez ve düzensiz çizgilerini izlemeliydiler. Bilinç akışı kovalarla ölçülemezdi ve her bir tekil deneyim, herhangi bir kavramsal kategorinin dışında kıpırdanan uzantılara sahipti. "Kavramsallaştırarak keser ve sabitleriz ancak dışarıda bıraktığımız sadece sabitlediklerimizdir zira hayatın gerçek ve somut akışında deneyimler karşılıklı olarak iç içe geçerler." Her ne kadar *Principles of Psychology*'de bölüm başlıkları olarak geleneksel psikolojinin yetilerini kullansa da, bu bölümlerde, zihinsel süreçlerin farklı kavramsal bölümlere ayrılamayacağını savunur. Geleneksel kategoriler en fazla karakter akıntılarının taşıyıcısı olan zıtlıkları sağlarlar zira deneyimler, "farklı koşulların etkisiyle, dürüstlük ve sahtekârlık, cesaret ve korkaklık, aptallık ve kavrama yeteneği gibi yolların herhangi birine girebilir."[73]

---

73 William James, *Essays in Radical Empiricism and a Pluralistic Universe*, yayına hazırlayan Ralph Barton Perry, New York, 1971, s. 243, 248. *Our Knowledge of the External World,* Londra, 1914, s. 9-11'de Bertrand Russell, Bradley'in monizmini " idealizmin varlığın bütünlüğü olarak yutturulduğu, deli gömleği giydirilmiş bir hayırseverlik" olarak tanımlar. Bu dar kıyafet benzetmesi uygundur. Bradley felsefesinin biçim ve içeriği, bir korsenin sıkılığını, 19. yüzyıl beyefendisinin dar kalıplı giysisini akla getirir. Bu beyefendi ki, operada siyah kravat takılması gerektiğinden emin olduğu kadar, iyi ve kötü ahlaki kategorilerinden de emindir, doğru dikilmiş elbisede bir saat için uygun cep olması gerektiği gibi, hayatın "açıkça" farklı deneyimlerine Mutlak'ın bütünlüğünde uygun bir yer olacağından emindir. John Higham, "The Reorientation of American Culture in the 1890's", *The Origin of Modern Consciousness*, yayına hazırlayan John Weiss Detroit, 1965, s. 42, 47. Bu çalışma, William James'in plüralizmi ile Frank Lloyd Wright'ın açık mimari biçimleri ve Frederick Jackson Turner'ın sınır hipotezi arasında çok yakın akrabalık saptar. Hepsinin, "kapalı ve durağan düzen örüntülerine karşı çıkışları ortaktır", ayrıca açıklığı ve akışkanlığı belirgin olarak ayırt edilen bir bilinç savunusu yaparlar.

Benlik ve dünya arasındaki diğer kavramsal duvarları Husserl ve Freud yıktı. Husserl, zaten varolan ve keşfedilmeyi bekleyen gerçekliği öne süren Kartezyen yaklaşımı reddederek, bunun yerine her tür bilincin, "bir şeyin bilinci" olması gerektiğini iddia etti. 1913 yılında derinleştirdiği devrimci kuramına göre bir bilinç fiili ve nesnesi, aynı şeyin öznel ve nesnel yönlerini teşkil ederler.[74] Bilinç kavramının dünyaya girişi, Freud'un yeni düşünce biçimine katkısıdır. 1914 tarihli "On Narcissism" başlıklı yazısında,[75] "ilkeller", çocuklar ve psikozlular (daha evvel "narsistik nevroz" diye adlandırdığı durumdan mustarip olanlar) için ego ve dış dünya ilişkisini çözümler. İlkeller için ego ve dış dünya arasındaki sınır bulanıktır. Düşüncelerin ve kelimelerin muktedir olduğuna inanırlar, dileklerin ve zihinsel fiillerin gücünü abartırlar ve dünyayı değiştirmek için sihre başvururlar. Normal bir bebek, tüm psişik süreçlerin dış dünyadaki herhangi bir şeye karşı kayıtsız ve ilişkisiz olduğu, "birincil narsizm" koşullarında hayata başlar. Bu asli narsizm, çocuğun gelişimini şekillendirmeye devam edecek olan bir temel oluşturur. Acı çeken normal bir insan, genellikle başkalarına ilgi göstermeyi bırakır, libidosunu aşk nesnelerinden çekerek kendi egosuna yeniden yöneltir. Hayatları sürekli ıstırap kaynağı olanlar diğerlerinden bütünüyle kopabilir. Bunun sonucu olan "narsistik nevroz", Freud'a göre, kişileri tüm insan ilişkilerinden koparır. Nesnel ilişkilere sırt çevirmek olan bu "ikincil narsizm", ben ile dünya arasında daha derin bir bulanıklığı içerir ve megalomani, paranoya, hipokondri gibi psikotik durumlarda, bağımsız benliği yok eder. Böylelikle insanlar, birincil narsizmin olağan koşullarından koparlar ve tatmin onları diğerlerine yönelttiği müddetçe, ayrıca ikincil narsizmin bataklığına gömülmelerine engel olduğu sürece, dış dünyayla bağlantıları sürer.

Freud, normal psikolojik süreçlerde de güdüsel hayatın ben ile diğerleri arasında yön değiştirebileceğine inanır. "Instincts

74 Husserl'ın bu yaklaşımının ele alındığı bir kaynak olarak bkz. Quentin Lauer, *Phenomenology: Its Genesis and Prospect*, New York, 1958, s. 17.

75 Sigmund Freud, *Standard Edition*, Londra, 1953, XIV, s. 73-82.

and Their Vicissitudes" (1915) çalışmasında aynı güdünün bene ya da başka birine yönlendirilebileceğini ve aynı psikolojik etkileri taşıyacağını açıklar. Sadizm ve mazoşizm, kaynaklarını ve hedeflerini bir kenara bırakırsak, özdeştir. Teşhirci bedenini başkalarına teşhir ederken bile kendi arzularını tatmin eder. "Bu örneklerde" der Freud, "öznenin kendi benine geri dönmesi ile eylemlilikten eylemsizliğe geçmesi birbirine yaklaşabilir ya da çakışabilir."[76] Bu çok yönlü zihinsel süreçler en iyi rüyalarda ya da psikotik arazlar ortaya çıktığında izlenebilir; zira ussal "düzeltmeler" asgariye inmiştir ve zihin, içinden çıktığı asli narsistik ve kayıtsız durumla uyumlu bir biçimde ben ile dünyayı birbirine karıştırarak, deneyimler evreninde sağa sola savrulmaktadır.

Felsefede ve psikolojide düşüncenin kavramsal biçimleri değiştirilirken ve reddedilirken, fizikte de benzer dönüşümler yaşandı. 1907 yılında Einstein, yerçekimsel bir alan boyunca yayılan ışığın kavislenmesini kuramlaştırdı. Işık yolunun iki nokta arasındaki en kısa yol ve tüm ölçümlerin temeli olması nedeniyle, kuramı uzam kavramlaştırmasının kendisini dönüştürüyordu. Vardığı sonuç, yerçekiminin ışık hızını düşürerek, uzam ve zamanı saptırdığıydı. Diğer bir hipotezi, yerçekiminin bir güç değil uzam-zaman sürekliliğinde yerleşik bir kavislenme olduğuydu. Gezegenlerin güneşin çevresinde bir yörünge ya da "jeodezik" izlemesi, güneş onları çektiği için değil ama çekim gücü olan bir evrende düz çizgi olmamasındandır.[77] Bir sonraki yıl Alman fizikçi Hermann Minkowski, deneyimin birbirinden ayrı iki boyutu olarak uzam ve zaman üzerine akıl yürütecekti. Einstein'ın kuramına işaret ederek, "bu nedenle, kendisi olarak uzam ve kendisi olarak zaman gölgelere dönüşüp yok olmaya terk edilmiştir ve sadece ikisinin bir tür birliği bağımsız bir gerçekliği sürdürebilir" der. Bu birliği "dünya-çizgisi" olarak adlandırmayı önerir ve bu durumu, daha önce ba-

76 Freud, *Standard Edition*, XV, s. 127.

77 Bu kuramı tanıttığı "memoir" 1907 yılında çıktı. Dayandığım kaynaklar, Banesh Hoffmann, *Albert Einstein: Creator and Rebel*, New York, 1972 ve Mili Čapek, "The Fusion of Space with Time and Its Misinterpretation", *Bergson and Modern Physics*, New York, 1971, bölüm 11.

ğımsız olduğu düşünülen zaman boyutunu kat ederek varolan bir noktanın "sonsuz yolculuğu" olarak betimler. Tüm olgular, "x, y, z ve t" koordinatlarıyla temsil edilen, ayrıca ne bütünüyle uzamsal ne de zamansal olan; mesafe veya sürelilik değil ama zaman-uzam aralığıyla ifade edilerek, aynı tür birimlerle dört boyutlu bir sürekli ortamda anlaşılmalıdır.[78] Sekiz yıl sonra Einstein, dünyayı ele alıştaki yön değişimini özetledi. "Dolayısıyla fiziksel gerçekliği, şimdiye kadar yapılageldiği gibi üç *boyutlu varoluşun evrimi* olarak değil; ama dört boyutlu bir varoluş gibi düşünmek çok daha doğal görünüyor."[79]

Dünyayı uzam-zaman sürekliliğinde kavramlaştırmak, o zaman aşırı derecede zordu, hâlâ da zor. Kuram, Batı düşüncesinin temelinde yer alan yaş-yaşlılık kategorileri arasındaki ayrımı yerle bir etti. 19. yüzyıl, zaman ve uzam biçimlerinin, gözlemcinin zihinsel donanımı tarafından belirlendiği yönündeki Kant'ın kuramını hazmetmekte zaten yeterince zorlanıyordu. Ancak Kant hiçbir zaman bunların birbiriyle değiştirilebilir olduğunu öne sürmemişti. Ayrıca bunu ne Newton ne de maddenin üç boyutta uzamsal olarak yapılandığı ve zamanın farklı niteliksel boyutlarında yol aldığı bir evren tahayyül eden klasik fizikçiler kuşağı öne sürdü. Wyndham Lewis, Bergson'u "Uzam ve Zaman arasına koyduğu tire"[80] nedeniyle suçluyordu fakat zamanın tüm aşındırıcılığına rağmen ayrı boyutlar olma niteliklerini korudular. İki kavramın, tek bir kavramsal birimde yan yana gelmesi ilk kez Einstein ve Minkowski ile mümkün oldu.

∞

Hiçbir çağ sürekli krize tahammül edemez. Bir kırık sonrası kemik hücrelerinin onarıma başlaması birkaç dakika içinde başlar, panik ve akut yönelim bozuklukları sürerken bile en çılgın

78 Hermann Minkowski, "Space and Time", Lorentz, *Principles of Relativity*, s. 75-76.

79 Einstein, *Relativity*, s. 150.

80 Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Londra, 1927, s. 434.

psikotiklerin zihnindeki yeniden yapım süreci işler. Yüzyıl dönümü kuşağının krizi de özünde kurucu bir sürecin parçasıdır; zira cesur yenilikçiler geleneksel biçimlerin çelik engelini kaldırarak yeniden inşanın yolunu temizlerler.

En heyecan verici anlatımlar yıkıma vurgu yaparken bile bu duruma yol açan itici enerji yapıcıdır. Atomların poröz niteliklerine dair keşifler, maddenin bileşenlerini anlama çabasının ürünüdür ve alan kuramı, ışığı eski eter kuramıyla açıklamaya çalışmanın sonucu olan çelişkiler ve tutarsızlıklar kördüğümünden bir anlam çıkarma girişimidir. Tüm içe ve dışa ait değerlendirmelerin ötesinde Eiffel Kulesi cisimsel bir yapı, yeni materyal ve tekniklerin tutarlılığının simgesidir. Wright'ın kır stili, binaların insan ihtiyaçlarına göre ve bölgeye uyumlu inşa edilmesini hedefler. Banliyö yerleşimleri, yaratıcılarının, yarattıkları binaların insanları eski semtlerini terk etmeye zorlamasından sapkın bir zevk aldıkları için değil; ama kent ve kır hayatının avantajlarını bir arada yaşamak isteyen tüketicilerin banliyö evlerine taleplerinin oluşturduğu pazar nedeniyle oluşmuştur. Ressamlar sanatlarının bağımsızlığını savunmak için geleneksel biçimleri terk ediyordu ve Viyana Secession Evi'nin 1898 tarihli mottosunda ilan edildiği gibi; "Çağın sanatı, özgürlüğün sanatıdır." Erken 20. yüzyıl ressamları tüm biçimleri değil, özgürlüklerini kısıtlayanları reddetmişlerdir. Picasso mandolinli kızın dirseğini açarken, amacı, geleneksel resim biçimlerini ihlal etmek değil, kendi estetik duyarlılıklarını ihlal etmeyecek şekilde biçimleri yeniden düzenlemektir.

Eğer tüm bunları tetikleyen dürtüler pozitif ve yaratıcı idiyse neden dönemin genel ele alınışında, örneğin Hofmannsthal, Musil, Simmel, Ortega ve Woolf'un yaptığı gibi "kayma", "patlama", "biçim yokluğu", "çarpma ve tahribat" sesi vurgulanmaktadır? Bunun birinci nedeni sansasyon hevesinin eleştirmen ve tarihçiler için çekiciliği ve okumalarını bu yönde yapmalarıdır. Picasso'nun resminde eski biçimler bir kenara atılırken, yandaşlarını ve eleştirmenlerini ilk etkileyen, yeni kurduğu biçimlerden ziyade bu olmuştur. İkinci ve daha önemli neden eski biçimlerin derine işlemiş olması ve kurtulmak için yo-

ğun bir şeytan çıkarma çabası gerektirmesidir. Etkili olabilmesi için kararlı put kırıcılığa ihtiyaç vardır.

Gelenek mikrobunun en derine yerleştiği yer, sosyal yapıdır. Rütbe ve hiyerarşiye itaat, Avrupa hayatının temelini oluşturur. Demokrasinin genişlemesiyle ve sosyal ayrıcalıkların aşınmasıyla ortaya çıkan kaygının benzeri, eski kültürel biçimlerin yıkılmasında da görülür. Yeni teknoloji her iki kaygı biçimini de yoğunlaştırmıştır. Geleneksel iş yapma ve toplumsal ilişkileri sürdürme biçimlerini parçalayıp açmış ve geleneksel alışkanlıkları sona erdirmiştir. Birçok önemli kültürel değişim ait olduğu disiplinin içsel baskı ve sorunlarından kaynaklansa da teknoloji, eski kalıpların değiştirilmesi için zorlayıcı bir maddi güç sağlamıştır.

Önceleri zenginlerin kullandığı telefon[81] giderek demokratik bir araç haline gelmiş, sınıf çizgilerini ortadan kaldırarak ulusları tek bir elektronik ağda birleştirmiştir. Kameralarla donanmış gazeteciler, mahrem mekânlara göz dikmiş ve özel ilişkileri tabloid makalelerinde teşhir etmiştir, tıpkı Warren ve Brandeis'i kızdıran yazı gibi. Yeni sinema, benzersiz bir demokratik sanat türüdür. Tiyatro, görece yüksek fiyatlı ve kendini yeniden üretemez iken; sinema teknolojisi, yüzlerce sinema salonunu büyük perdelerindeki filmleri izlemeye gelen işçi sınıfından çok sayıda izleyici ile doldurur. Tiyatroya kıyasla sinema çok daha ulaşılabilir olmasının ötesinde ve daha önemli olarak, izleyenlerin kameranın çekebildiği her yeri görmesini sağlar. Metaforlar hiyerarşileri dikine keser ve eşit olmayanlar arasında bir bağ kurar. Sinemanın güçlü metaforik tekniği eski hiyerarşilerin eşitsizliklerini ve işe yaramaz köhne gelenekleri dramatize eder. Yüzyıl dönümünde keşfedilen aktüalite filmleri, bilgiyi sınıf ve ulus sınırlarının ötesine taşır.

Sinemanın sosyal ve siyasal anlamı, 1913'te *The Nation*'da yayınlanan "A Democratic Art" başlıklı makalede ele alınır. Hep-

81 1896 yılında New York telefon hizmetinin bedeli ayda 20 dolar iken, bir işçinin aylık ortalama geliri 38.50 dolardır. Bkz. *Ithiel de Sola Pool*, "Retrospective Technology Assessment of the Telephone (Ulusal Bilim Kurumu için hazırlanan rapor) (1977), I, s. 252.

si aynı fiyat olan ucuz koltuklar, çok geniş bir yelpazeye yayılan konular ve "tüm uluslara, tüm yaş gruplarına, tüm sınıflara, her iki cinse" hitap etmesi, sinemayı popüler bir sanat biçimi haline getirir. Bir *nikel* (beş sent) karşılığı sessiz filmler gösteren New York'un ilk *nickelodeon* salonlarında, her ülkeden işçiler, hatta İngilizce bilmeyenler, salonun karanlığında daha önce görülmemiş bir sosyal yakınlık ve samimiyetle üst sınıflarla karışabiliyorlardı. Sinema, "temel duygulara doğrudan ve evrensel" bir hitaptı ve herkesin eleştirmen olmasına olanak sağlıyordu, zira "kalabalıklar sinemanın tekniğini, Paris ya da Londra'nın edebiyat salonlarında yüksek bir dramaya ilişkin ayrıntıların tartışıldığı ilgiyle tartışıyorlardı." D. W. Griffith, hikâyelerinin ve kahramanlarının demokratik olduğunu öne sürüyordu. "Sinema aracılığıyla yaptığımız, demokrasi için, Amerikan demokrasisi için dünyayı daha güvenli bir yer haline getirmek değil mi?" diye soruyordu. Kameranın davetsiz gözü sosyal engelleri aşıyor, bilgiyi yayıyor, batıl inançları paramparça ediyor ve "sıradan meziyetleri" övüyordu. 1918'de Herbert Francis Sherwood, sinema "demokrasinin lisanıdır ve nüfusun her katmanına ulaşır, onları kaynaştırır" diyordu.[82]

Amerikalı mimar Louis H. Sullivan, modern mimarinin, eğer çağın ruhuna ayak uyduracaksa, demokratik olması gerektiğini savunuyordu. *Kindergarten Chats* (ilk kez 1901'de basılmış, 1918'de gözden geçirilerek tekrar yayınlanmıştır) başlıklı bir dizide Sullivan modern mimariyi siyasal terimlerle tanımlarken "üzerindeki aldatıcı kılıfın", sonunda "tüm feodal perdeleri yırtacak olan" gerçek demokratik mimariye yol vereceğini öngörüyordu. Sullivan, Nietzsche'nin öfkeli ve parlak, anlamlı betimlemesiyle tembel tarihçileri azarlarken, fikir oluş-

82 Sinemanın demokratik anlamıyla ilgili bu kaynaklar için Larry May'e borçluyum, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York, 1980; "A Democratic Art", *The Nation*, 28 Ağustos 1913, s. 193; D. W. Griffith, "Radio Speech", Griffith File, *Museum of Modern Art Film Library*, New York; Herbert Francis Sherwood, "Democracy and the Movies", *Bookman*, Mart 1918, s. 238. Aynı zamanda bkz. George Walsh, "Moving Picture Drama for the Multitude," *The Independent*, 6 Şubat 1908, s. 306-310, burada, ses kaydıyla birlikte "büyük operayı en yoksul kesimlerin seviyesine taşıyan" sinemanın demokratik işlevine değinilir.

turmak için eski kitaplara başvurduklarını ve "eski değerlerin yeniden değerlendirilmesi gerektiği bir zamanda", "ücreti karşılığında aynı mimari sakızı çiğnediklerini" söylüyordu. Amerika'da fiilen süren mücadele "olası demokrasi ile feodalizmin kalıtsal saplantıları" arasındaydı. Demokrasi eski engelleri dağıtacak ve doğanın güçleri ile çağdaş estetik değerlerin gereklerini birleştirecekti. Sullivan hangi özgül yapı ya da stillerin demokratik olduğu konusunun detaylarına inmese de, demokrasinin işlevini, "tüm insani yetileri özgürleştirmek, genişletmek, yoğunlaştırmak ve odaklamak" diye açıklıyordu.[83]

Geleneksel dünyanın köklendiği alışkanlıklar bireyin kendisini, diğer insanları ve dünyadaki nesneleri nasıl deneyimleyeceğini dikte ediyordu. Her şeyin yerinin belli olduğu hiyerarşik bir düzen söz konusuydu. Soylular burjuvalardan üstündü, orta sınıflar da işçilerden; ayrıca herkes kendi sosyal konumunu bilmeli ve bunun gerektirdiği görevleri yerine getirmeliydi. Atomlar katı ve ayrık; uzam esnek ve hareketsizdi. Deri yüzeyi kalbin, kemiklerin sırlarını perdeliyordu ve ancak ölümden sonra perde kalkıyordu. Evde herkesin kendine uygun odası ve buna karşılık gelen rolleri vardı, ayrıca içeri ve dışarı, güvenli ve şüpheye yer bırakmayacak şekilde sağlam duvarlarla ayrılmıştı. Kişinin, içinde bile olmadan, bir anda evde belirmesini mümkün kılan telefonlar yoktu. Her şeyin niteliği, doğru konumu, uygun işlevi farklıydı; çünkü tüm dünya birbirinden farklı, ayrışık biçimlerde düzenlenmişti: Masif/gözenekli, geçirimsiz/şeffaf, içeri/dışarı, kamusal/özel, kent/kır, soylu/halktan, yerli/yabancı, kapalı/açık, aktör/izleyici, ego/nesne ve uzam/zaman. Bu eski kurgular Batı dünyasının hayat ve kültürünü o kadar uzun süredir taşıyordu ki hiç kimse ilk çıkışlarını ve niye hâlâ var olduklarını bilemiyordu. Ortadan kaldırılmaları ve sağlıklı son günlerinde Nietzsche'nin öngördüğü gibi yaşam ve sanatta Diyonisosçu "evet-demenin" başlayabilmesi için, atak bilim adamları, sanatçılar ve felsefecilerden oluşan bir kuşağın çabası gerekti. Perspektivizmin ve po-

83 Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York, 1979, s. 39, 73, 105, 163.

zitif-negatif uzamın olumlanmasıyla birlikte, eski biçimlerin parçalanması, hiyerarşileri düzledi. Uzam deneyimindeki bu değişimler, gelenek ve alışkanlıkların ayrıcalıklı bakış açıları, mekânlar ya da biçimler dikte edebileceği düşüncesiyle çelişiyordu. Aksine, tüm bunlar hayat süreçlerinde test edilmeli, sanatçının gözüyle seçilmeli, fiilî değer ve ihtiyaçlarla yeniden kurulmalıydı.

8

Mesafe

2 Ekim 1872'de, herkese açık olmayan Londra Reform Kulübü'nün bazı üyeleri şömine önünde iskambil oynarken bir yandan da bir banka soyguncusunun başarıyla kayıplara karışma şansını tartışıyorlardı. Mühendis Andrew Stuart hırsızların çok başarılı olduklarını savunuyordu. Banka yöneticilerinden biri, Gauthier Ralph itiraz etti. Kimliği dünyanın her yerine gönderilen bir soyguncu "nereye gidebilirdi ki?"

Stuart, "bunu bilemem ama dünya yeterince büyük" diye yanıtladı. "Bir zamanlar" dedi diğer bir beyefendi alçak sesle.

Ralph buna katıldı ve herhangi birinin dünyanın çevresini "yüz yıl öncesine göre on kere daha hızlı" dolaşabileceğine işaret etti.

Diğer bir üye, Büyük Hindistan Yarımadası Tren Yolları'nın yakında yeni bir bölümünün açıldığını ve *Morning Chronicle*'ın hesaplamalarına göre, doğru bağlantıların kullanılmasıyla, tren ve buharlı gemi kullanarak seksen günde dünyanın çevresinin dolaşılabileceği bilgisini aktardı.

Fiilen böyle bir yolculuğun yapılabilirliğini tartışmaya devam ederken, yumuşak sesli adam, oyuna da ara vermeden, akşam 7.00 civarında, dünyanın ölçülerindeki büzüşmeyi de hatırlatarak seksen günde ya da daha az sürede dünyayı dolaşa-

bileceği konusunda diğerlerini 20 bin Poundluk iddiaya davet etti. Saat 8.45 Dover trenine binmeyi önerdi fakat önce oyunu bitirmekte ısrar etti. Yirmi guinea kazanmış olan Phileas Fogg 7.25'te Reform Kulübü'nden ayrıldı ve Fransız hizmetçisi Passepartout ile birlikte seyahat hazırlıklarına başladı.

Verne klasiği *80 Günde Dünya Turu* (1873) kitabının kahramanı, Britanya İmparatorluğu'nun tüm kendine güvenini ve aşırılıklarını taşıyordu. Kaynağı sır olan zenginliğini uzun seyahatler boyunca edindiği zevklerin tatmini için kullanıyordu. Reform Kulüp'te içkisini soğuk tutmak için kullandığı buzlar "yüksek bir bedelle Amerika'nın göllerinden getiriliyordu." Kibar, sakin ve dakikti – yaşam tarzıyla Samuel Smiles'ı da hoşnut edebilecek mükemmel bir beyefendiydi. Uyanması, giyinmesi, kahvaltı etmesi ve günün diğer rutin işlerini sürdürmesi belirli bir zaman çizelgesine göreydi – dünya çevresindeki yarışı sırasında bu alışkanlıkların ona çok yardımı dokunacaktı. Saville Row'daki mükemmel evi, yeni dakik elektrikli saatlerle ve elektrikli zillerle donatılmıştı ayrıca uşaklarla anlık iletişimi kolaylaştıran konuşma boruları vardı. Başarılı seyahatinin hikâyesi kitlelerin ilgisini çok çabuk cezbetti ve kitap uluslararası seviyede *bestseller* oldu. Fogg ve Passepartout ile birlikte dolaylı olarak, zamana karşı yarıştılar ve uzamı fethettiler.

Kitap gerçek ve fantezinin bir karışımı, sürdürülmekte olan küresel bir seyahatin özeti ve başkaları için ilham kaynağıydı. Her ne kadar Verne, kahramanı için özgül bir modelden hareket ettiğini söylemese de, böylesi iki kişinin varlığı ihtimal dahilindedir. 1870'te Bostonlu işadamı George Francis Train, dünyayı yaklaşık seksen günde dolaşmıştı. İki yıl sonra diğer bir Amerikalı işadamı William Perry Fogg, 1869 yılında yaptığı biraz daha yavaş dünya turunun kaydını tuttuğu *Round the World* kitabını yayınladı. Verne'in seksen günlük zaman çizelgesinin, Süveyş Kanalı'nın, Amerika Transkontinental Demiryolları ve Hindistan Yarımadası Demiryolları'nın tamamlanmasından sonra, Mart 1870'te *Magasin pittoresque*'te yer alan çizelgeden alınmış olması daha büyük olasılıktır.

Verne'in yazdığı romanın ünü, seksen günü, aşılması gereken bir hedef haline getirdi. Bunu ilk gerçekleştiren Amerikalı gazeteci Nellie Bly, 1889-90'da yetmiş iki güne indirdi. George Train'in altmış güne inmesi 1892'dedir.[1] Seyahat ile ilgili gelişmeler, Dünya Standart Saati'nin zaman çizelgelerini kolaylaştırması, telefon ve telsizin keşfi ile dünyayı gemiyle dolaşma süresi giderek kısaldı ve yüzyıl dönümünde hedef Fogg'un süresini yarıya indirmekti. Paris'ten Pekin'e demiryolu planlamak üzere 1902 yılında bir araya gelen bazı Avrupa ülkeleri ile Çin temsilcileri, "dünyayı kırk günde dolaşmak meselesini de hallettiklerini" duyurdular.[2] Roman, demiryollarının, telefonun, bisikletin, otomobilin, uçağın ve sinemanın mesafe duygusunu kökten değiştirdiği sonraki on yıllar boyunca daha da keskinleşen, yeni bir dünya birliği anlayışı öngörüyordu.

Demiryolları yeni değildi ancak yüzyıl dönümünde demiryolları ağının daha da gelişmesiyle, siyasal, askerî, ekonomik ve özel hayat üzerindeki etkisi pekişti.[3] Natüralist romanın metaforik dilinde demiryolları, kötü anlamlar kazandı. Zola'nın *The Human Beast* (1890) kitabında, "koca bir gövde gibiydi, yeryüzüne uzanmış dev bir varlık; kafası Paris'te, yol boyunca uzanıp giden omurga, yanlara uzayan kol ve bacaklar, el ve ayaklar Le Havre ve diğer istasyonlarda."[4] Çiftçilerin boğazına dolanan demir kollar, Frank Norris'in *The Octopus* (1900) kitabının temel imgesidir ve tüm San Joaquin Vadisi'ni sımsıkı tutmaktadır: "Bir tarafta Reno'dan diğer tarafta San Fransisco'ya kadar dolaşım sisteminin karmaşık, bölünen, yeniden birleşen, kollara ayrılan, yarılan, uzayan, öncü kollar, sürgünler, kökler ve besle-

1 Peter Costello, *Jules Verne: Inventor of Science Fiction*, Londra, 1978, s. 118-121.

2 "Le Tour du monde en quarante jours", *Revue scientifique*, 18, 1902, s. 602.

3 Bkz. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, 1964; Walter Ledig, *Über den Einfluss der Eisenbahnen auf Kultur und Volkswirtschaft*, Leipzig, 1896; Wolfgang Schivelbusch, "Railroad Space and Railroad Time", *New German Critique*, 14, Bahar 1978, s. 31-40.

4 Emile Zola, *The Human Beast*, New York, 1948, s. 51.

me hatları uzatan kırmızı ve gerçek ağı dağılır – minik kan emiciler ana damardan kıvrılarak çıkıp uzak bir ülkedeki unutulmuş bir köyü ya da kasabayı ararlar, onu sayısız kıvrımlı kollardan, yüzlerce kılcal damardan birine katarak, adeta tüm sistemin içinden çıktığı merkeze çekerler."[5] Demiryolları uzaklık sığınağını ortadan kaldırır. Buğday üreticileri, ulusal ve uluslararası pazarların ana akımına, demiryolları aracılığıyla çekilirler ve bu demiryolları da kıtalarla deniz yollarını tek bir ticari hatta birleştirir. İhtiyaç ve teknolojik yeniliğin karmaşık kesişiminde birini ya da diğerini mutlak neden olarak saptamak zordur. Demiryolları ekonomik ihtiyaçları karşılamıştır ama karşılığında ekonomik hayat üzerinde olağanüstü etkisi olmuştur. Benzer biçimde elektronik iletişim ile dünya ölçeğinde pazarların yaratılması ilişkilendirilebilir. Demiryolları gibi telgraf da 19. yüzyıl ürünüdür; fakat yüzyılın son çeyreğine ait olan sadece telefondur ve milyonlarca insanı anlık iletişim ağının içine katarak, daha geniş bir yelpaze, hareket alanı sağlamış ve mesaj ulaştırılacak temas noktalarını artırmıştır. Fransızlar telefona önceleri şüpheyle yaklaşmışlardır ve 1898'de sadece 31.600 telefon mevcuttur. Daha girişimci olan İngilizler, hükümetin sistemin kontrolünü ele aldığı 1912 yılında 600.000 aktif hatta sahiptir. Almanya'da büyüme daha hızlıdır. 1891'de 71.000 olan telefon sayısı savaş öncesinde 1.300.000'e ulaşır. Bir rapora göre 1913 yılında Almanya'da 2,5 milyar ayrı görüşme gerçekleşir.[6] Telefonu en büyük coşkuyla karşılayan Birleşik Devletler'de, 1914 yılında 10.000.000 faal telefon vardır. Telefon başına aynı arama oranını varsayarak ve her iki tarafı da hesaba katmak üzere rakamı ikiyle çarparak, 1914 yılında Birleşik Devletler'de telefon hatlarının 38 milyar kere kullanıldığı tahmini yapılabilir.

Bismarck, uzun mesafeli telefon iletişiminin değerini fark eden ilk siyasal liderdir. 1877'de Berlin'deki sarayından 230 mil uzakta Varzin'deki çiftliğini telefonla aradığında birleştirici

5 Frank Norris, *The Octopus*, New York, 1964, s. 42, 205, 458.

6 John Brooks, *Telephone: The First Hundred Years*, New York, 1975, s. 93; Friedrich Ludvig Vocke, *Die Entwickelung des Nachrichtenschnellverkehrs und das Strassenwesen*, Heidelberg, 1917, s. 92.

potansiyelini görmüştür. 1885 yılında Berlin ile doğrudan bağlantıda olan otuz üç şehir vardır. Ruslar telefonun askerî kullanımını çok çabuk fark ederler; 1881'de bir komisyon kurarak bu potansiyeli detaylandırırlar ve üç yıl sonra Moskova ile St. Petersburg arasında doğrudan hat kurarlar. İlk uluslararası hat Paris ile Brüksel arasında 1887'de; ilk deniz aşırı telefon ise 1891 yılında sualtı telefon kablosu döşenmesiyle İngiltere ile Fransa arasında gerçekleşir. Uzun mesafeli hizmet Birleşik Devletler'de ilk kez 1892 yılında New York ile Chicago arasında başlar ve 1915 yılında, bir kıyıdan diğerine ilk hat New York ile San Francisco arasında açılır. "Mesafenin yok oluşu", bilim kurgu fantezisi ya da fizikçilerin kuramsal bir çıkışı değildir; kitlelerin, para toplamalarını, buğday satmalarını, konuşma yapmalarını, fırtına uyarılarını, kayıt karışıklığını önlemeyi, yangın ihbarını, sebze alımını ya da sadece giderek uzayan mesafelerle iletişim kurmayı mümkün kılan bu alete hızla alışmalarıyla oluşan fiilî deneyimleridir.[7] 1905 tarihli bir makale, "tavuk hırsızlığının artık mazide kaldığı bölgeler var zira kırsal alanlardaki telefon, suç fark edilir edilmez kaçılabilecek tüm semtlerde çevirmeyi mümkün kılıyor" diyordu.[8] Tavuk hırsızları ya da Verne'in farazi banka soyguncusu, mesafenin yok olmasıyla, ortadan kaybolabilmek için düzenbazlar tarafından katedilmesi gereken uzamın arttığını gördüler.

Telefon görüşmeleri yaşanan uzamı da genişletti. Bir gözlemci şunları yazıyordu: "Telefon insanın beyin yapısını değiştirdi. Daha uzak mesafelerde yaşayan ve daha büyük rakamlarla düşünen insanoğlu, daha asil ve geniş hedefler için hazır hale geldi."[9] Konuşma, ziyaret isteğini kamçılıyordu. Proust telefon görüşmeleriyle hem bir yakınlık hem de ayrılık duygusu

7 Herbert N. Casson, *The History of the Telephone*, Chicago, 1910, s. 256; Julien Brault, *Histoire du téléphone*, Paris, 1888, s. 154, 227-229; J. H. Robertson, *The Story of the Telephone*, Londra, 1947, s. 88; U. N. Bethell, *The Transmission of Intelligence by Electricity*, New York, 1912, s. 3.

8 H. R. Mosnart, "The Telephone's New Uses in Farm Life", *The World's Work*, Nisan 1905, s. 6104.

9 Gerald Stanley Lee, *Crowds: A Moving-Picture of Democracy*, New York, 1913, s. 65.

yaşıyordu. 1902'de yazdığı bir mektupta, anne ve babasını kaybettikten hemen sonra kendi annesiyle yaptığı konuşmaya değiniyordu, "aniden zayıf ve çatlayan sesi telefondan bana ulaştı, sonsuza dek yaralanmıştı. Daha önceden bildiğim sesten oldukça farklıydı, tamamen çatlak ve parçalanmış; ahizeden gelen yaralı ve kanayan kırık dökük cümlelerde, içindeki her şeyin sonsuza dek paramparça olduğu korkunç hissini ilk kez yaşadım."[10] *Remembrance of Things Past* kitabında bu deneyimi Marcel ile büyükannesi arasındaki bir konuşmaya tercüme ederek telefon konuşmasının önemini düşünür. Bu "hayranlık uyandıran büyü" ile önümüze gelen, "var ama görünmez olandır, konuşmayı istediğimiz kişidir, hâlâ yaşamakta olduğu şehirdeki masasında oturmakta olan... hakkında hiçbir şey bilmediğimiz koşul ve sorunların arasında olan ve bunları bize anlatacak olan bu kişi, aniden yüzlerce mil öteye taşınmıştır." Telefon operatörleri, "görünmezin rahibeleri" olarak bize "alt edilen mesafenin" sesini getirirler. Ancak büyükannesinin sesi Marcel'e aynı zamanda "ebedi ayrılık" önsezisini de yaşatır. Sesi sadece uzak değil ama aynı zamanda varlığının geri kalanından –beden hareketleri, yüz ifadeleri, yüz yüze görüşmelerin mizansenini tamamlayan ses, koku ve dokunuşlar– ayrılmıştır. Bu budanmış soyut birey, kendi yalıtılmışlığının ve ölümde herkesi bekleyen ebedi ayrılığın sembolü haline gelir.[11]

Yüz yüze karşılaşmaların yoğunluğunu yumuşatma açısından da mesafe yararlıydı. Telefon görüşmeleri, erkeklerin bir kişiye asla yöneltmeyi düşünmeyeceği kabalıkları, telefon operatörlerine yöneltmesine olanak sağlıyordu.[12] Erkekler kadınlara telefonda kur yapıyor, hatta bazıları evlenme teklif ediyordu.[13] Telefon, iş faaliyetlerinin yaygınlaşmasına da imkân tanıdı. Yüzyıl ortalarında şirket ofisleri genellikle fabrika yerleşkelerinde yer alırken, yüzyıl dönümünde kent merkezlerine taşınmaya başladı.

10 Marcel Proust, Letters of Marcel Proust, yayına hazırlayan ve tercüme eden Mina Curtiss, New York, 1966, s. 73.

11 Marcel Proust, *The Guermantes Way*, 1920; yeniden basım New York, 1970, s. 93-94.

12 Sylvester Baxter, "The Telephone Girl", *The Outlook*, 26 Mayıs 1906, s. 232.

13 "The Telephone: A Domestic Tragedy", *Temple Bar*, 107, 1896, s. 106-110.

Merkez ofislerin bir araya toplanması New York'ta 1880'lerde, Londra'da 20. yüzyılın başlarında gerçekleşti.[14] Telefon aynı zamanda iş adamlarının şehirleri terk ederek kırsal bölgelerden işlerini yönetmelerine de imkân tanıdı. 1914'te *Scientific American*'da yayınlanan "Action at a Distance" başlıklı bir makale, şehir yoğunluğu sorununa işaret ederek; telefon ve (henüz icat edilmemiş olan) görüntülü telefonların şehir dışından işlerin idare edilebilmesini mümkün kılacağı günlerin beklentisini dillendiriyordu.[15] Telefon bağlantısının iki yönlü etkisi vardı. İşi tek bir ticari çevreden yayabilirdi veya orada yoğunlaştırabilirdi. Telefon, işadamlarının hiç ofislerinden ayrılmadan uzak yerlerle alım-satım yapabilmelerine ve aynı zamanda "alanlarını genişletebilmelerine" olanak tanıyor, daha da uzaklara ulaşmaya zorluyordu. İnsanlar arasında yakın bağlantı sağlıyordu ancak "daha uzak mesafelerde yaşamaya" zorluyordu ve sesin benzersiz bir biçimde bedenden ayrılmış ve uzak hissedildiği elle tutulur bir ara boşluk yaratıyordu.

Bisiklet de farklı bir dizi mesafe etkisi yaratmıştı. 1893 yılında yeni bir Amerikan bisikleti 100-150 dolar arasındaydı. 1897 yılında ortalama 80 dolara düştü fakat 1902'ye gelindiğinde, seri üretim fiyatları 3-15 dolar civarına indirdi ki bu işçi sınıfının alım gücü yelpazesinde bir fiyattı. 1890'lardaki "bisiklet patlaması" giderek daha fazla insanın özgürce seyahat etmesini sağladı.[16] *Voici des ailes!* kitabında Leblanc'ın kahramanı Pascal, yeni uzam hâkimiyetinden aldığı keyfi anlatıyordu: "Ufkun boğucu sınırları yok edilmiş ve doğa fethedilmiştir."[17] Ahlak bekçileri, bisikletin desteklediği bu yeni gezginlikten kadınların avantaj sağladığı ve artık çok daha fazla sayıda kadının, yanında bir refakatçi olmadan evinden uzaklarda dolaşmaya cüret ettiği konusunda uyarıyorlardı. Bisiklet, sosyal uzama da köprü kuruyordu. 1891'de *Fortnightly Review*'da yer alan snop bir yazı, ka-

14 Peter Cowan, *The Office*, New York, 1969, s. 29-30.

15 "Action at a Distance", *Scientific American*, 77, 1914, s. 39.

16 Gary Allan Tobin, "The Bicycle Boom of the 1890's: The Development of Private Transportation and the Birth of the Modern Tourist", *Journal of Popular Culture*, Bahar 1974, s. 838-849.

17 Maurice Leblanc, *Voici des ailes!*, Paris, 1898, s. 147.

dın ya da erkek herhangi birinin "toplumsal statüsünü tehlikeye atmadan" bisiklet sürebileceğini kabul ediyordu. Ancak bir arada bisiklet sürmenin alışkanlık olduğu Dublin'de üst sınıfların, "mahalle manavının çırağıyla aynı havayı solumak nedeniyle asaletlerini hiçbir zaman saldırı altında hissetmedikleri güvencesini vererek", aslında tehlikeyi ima ediyordu.[18] 1895'te *Minneapolis Tribune*'de yayınlanan bir makale, tüm sınıfların aynı modayla eğlenmesini mümkün kılan "tüm tekerleklerin en demokratı" konusunda daha pozitifti. Diğer bir gazeteci, övgünün heyecanına kapılarak, bisikletin "devrimci" etkisinden söz ediyordu – "büyük eşitleyici" ve sosyal eşitlik vasıtası.[19] Joseph Bishop, toplumsal mesafeleri kısalttığı ve karşı cinslerin ortak bir zeminde buluşmasını kolaylaştırdığı için bisikleti övüyordu. Bishop aynı zamanda, seyahat çapının genişlemesinden ve "kenti ve kırı farkına varmadan ama şüphesiz yakınlaştıran" kırsal bölge turlarının popülerliğinden de bahsediyordu. Bisikletin, sosyal çevrelerin çapını iki-üç milden on-yirmi mile çıkardığı gözlemi, yüzyıl dönümünden sonra benzer biçimde otomobilin ele alınmasına (daha uzun mesafeler için) yansıdı.[20] İlk motorlu araba hayranlarından Alfred Harmsworth, 1902'de,otomobilin kırsal alanda sosyal hayatı nasıl genişleteceğini açıklıyordu. On yıl evvel gerekli olduğu gibi at değiştirme düzenlemeleri yapmadan, yirmi beş mil ötedeki birini ziyaret etmeyi mümkün kılıyordu.[21] Otomobilden önce sekiz veya on mil uzakta yaşayan biri davet mesafesinin dışındaydı. Çocukluğunu anımsayan Siegfried Sassoon şöyle yazıyordu: "Dumborough Parkı, teyzemin yaşadığı yerden on iki mil uzaktaydı... Teyzem, Bayan Dumborough 'davetli alanını' oluşturan çemberin iki mil dışında kalıyordu. Farkı yaratan bu iki mildi ve sarı tekerlekli aristokrat faytonu evimizin beyaz mütevazı kapısından hiçbir

18 R. J. Mecredy, "Cycling", *Fortnightly Review*, 56, 1891, s. 76.

19 Makalelerin ele alındığı kaynak, Robert A. Smith, *A Social History of the Bicycle*, New York, 1972, s. 112.

20 Joseph B. Bishop, "Social and Economic Influence of the Bicycle", *The Forum*, Ağustos 1896, s. 683-689.

21 Alfred C. Harmsworth, *Motors and Motor-Driving*, Londra, 1902, s. 28.

zaman girmedi."[22] Stefan Zweig konuyla ilgili şöyle düşünüyordu: "Dağlar, göller, okyanus artık eskiden olduğu kadar uzak değil; bisiklet, otomobil ve elektrikli tren mesafeleri kısalttı ve dünyaya yeni bir uzamsallık kazandırdı... Şimdiye kadar sadece ayrıcalıklılar yurt dışına gitmeye teşebbüs ederken, artık banka memurları ve küçük ticaret erbabı Fransa ve İtalya'yı ziyaret ediyor."[23] 1898 tarihli *La Morale des sports*'da Paul Adam, bu yeni otomobil kültürünün üzerine eğildi. Araba kullanmak uzun mesafede sürdürülebilir dikkat ve hızlı tepki vermeyi içeren yeteneklerin gelişmesini sağlıyordu. Seyahat etmenin kolaylığı ve sıklığı düşünce alışverişlerine, zihinsel canlanmaya, önyargıların kırılmasına ve bölgeciliğin gerilemesine yol açıyordu.[24] Aynı yıl yazan Henry Adams, uzamın yanı sıra zamanı da fetheden otomobilin, Chartres Katedrali gibi her tarafa dağılmış geçmişin anıtlarını birleştirerek, "bir yüzyıldan diğerine kesintisiz" geçişi sağladığı üzerine düşünüyordu.[25] Proust'un gözlemi de benzerdi. Savaş öncesinde birçok insan hızlı demiryolu seyahatinin düşünceyi öldürdüğü görüşündeydi; fakat ona göre "trenin işlevini otomobil üstlenmişti ve bir kez daha turistleri, unutulmuş kiliselerin dışına yığmıştı."[26] Proust yine de demiryollarını tercih ediyordu. Arabayla seyahat daha sahiciydi çünkü doğayla daha yakın bir temasta kalınabilirken ayrıca tüm uzamı boydan boya kat etmek mümkünken, tren bir istasyondan diğerine atlıyor, ayrılış ve varış arasındaki farkı alabildiğine yoğunlaştırıyordu. Tren seyahati, "dünyanın iki uzak varlığını birleştirmesi, bizi bir isimden diğerine taşıması" anlamında bir metafor gibiydi.[27] Tren seyahati, kaybedilmiş zamanı yeniden fethetmenin anahtarlarından biriydi. Ona ait en ünlü sanat tanımı, deneyi-

22 Siegfried Sassoon, *Memoirs of Fox-Hunting Man*, Londra, 1928, s. 14.

23 Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Lincoln, Nebraska, 1964, s. 193-194.

24 Paul Adam, *La Morale des sports*, Paris, 1898, s. 115-124.

25 Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, 1907; yeniden basım New York, 1931, s. 469-470.

26 Marcel Proust, *The Past Recaptured*, 1927; yeniden basım New York, 1970, s. 142.

27 Marcel Proust, *Within a Budding Grove*, 1918; yeniden basım New York, 1970, s. 161.

min "uzak varlıklarını" birleştiren yol metaforuna odaklanıyordu: "Hakikate –aynı zamanda hayata– ancak iki duyu için ortak bir niteliğin kıyaslanmasıyla ulaşılabilir, ortak özlerine ulaşmayı ve onları birbirlerine yeniden bağlamayı başarmamız, zamanın rastlantılarından kurtarmamız, bir metaforla mümkün olur."[28]

Verne'in hikâyesinde dünya, Phileas Fogg'un turu süresince aynı büyüklüktedir; Proust'un hikâyesinde mesafeler bilinç aracılığıyla büzülür ve genişler. Teknolojiyi Verne, kahramanına seksen günde dünyayı dolaştırmak için kullanırken; Proust, zihnin kontrol dışı ve aralıksız olarak yaptığı uzamsal ve zamansal sıçrama türlerini örneklemede kullandı. Fogg, ne zaman ayrılacağını ve hangi rotayı izleyeceğine dair bağlantıları planlarken; Marcel, bir seyahate başlamak için gayri ihtiyari anıları beklemek zorundaydı ve daha sonra anılarındaki binlerce mekânın hızla geçişini izliyordu. Ortega bu benzersiz uzam duyarlılığını yorumlarken, Proust'un "kendimiz ve şeyler arasında yeni bir mesafe" keşfettiğini yazıyordu – dikkat ve imgelemle, aşk ve arzuyla değiştirilebilir bir mesafe.[29] Verne'in seyahat hikâyesi ile Proust'un romanının ilk cildinin yayınlanması arasında geçen kırk yıl boyunca edebiyatta mesafe anlayışı, yeni seyahat ve iletişim araçlarından da fazla değişti. Proust için, Joyce için olduğu gibi, seyahat dünyada olduğu kadar zihinde de yapılıyordu ve mesafeler hafızanın etkisine, duyguların gücüne ve geçen zamana bağlıydı.

Sinema görsel sanatlarda mesafe anlayışına, ayrıntı çekimi ve hızlı geçiş ile iki özgün katkı yaptı. Ayrıntı çekiminin ilk çarpıcı kullanımı, Porter'ın *The Great Robbery* (1913) filminin son sahnesindeydi. Perdeyi, bir kanun kaçağının çok yakından izleyicilere doğrulttuğu silah namlusu kaplıyordu – bu tekniğin olduğu kadar, içinde bulunulan ortamın da patlamaya hazır durumunu simgeliyordu. Beş yıl sonra Griffith ayrıntı çekimini, Tennyson'un adada mahsur kalan bir adam hakkındaki *Enoch Arden*'ini uyarlarken kullandı. Bir sahnede Griffith per-

28 Proust, *Past Recaptured*, s. 147.

29 José Ortega y Gasset, "Le Temps, la distance et la forme chez Proust", *Les Cahiers Marcel Proust*, 1, 1927, s. 288.

deyi uzun süredir kaybolan kocası hakkında derin düşüncelere dalmış Annie Lee'nin yüzüyle kaplıyor ve hızla adadaki yapayalnız kocasına geçiş yapıyordu. Ayrıntı çekimi ve hızlı geçiş arasındaki okyanus aşırı bu bileşim, ilk sinema izleyicilerini şaşkına çevirdi ama sahne çok etkileyiciydi ve bu tekniklerle nasıl yeni mesafeler ve duygular yaratıldığına örnek teşkil ediyordu.[30] 1916'da Hugo Münsterberg, ayrıntı çekimini, zihnin önemli nesneleri seçme ve ona yoğunlaşma biçimini yeniden yaratan bir araç olarak tanımladı. Eğer bir kamera, kaçırılmış çocuğun boynuna asılmış bir madalyona odaklanıyorsa, kız büyüdüğünde her şeyin bu madalyona bağlanacağının izleyiciye söylenmesi gerekmez. Ayrıntı çekimleri belirli nesnelerin ebat ve önemlerini değiştirir, izleyicinin onlara daha yakın hissetmesini sağlar ve film yapımcılarına yaşanan farklı mesafe deneyimlerini canlandırabilmeleri için bir araç daha sağlar.[31]

Ayrıntı çekimi yakınlık yaratırken; hızlı geçiş, etkili bir ayrılık ve uzayan zaman duygusu yaratıyordu. Fransız eleştirmen ve romancı Remy de Gourmont 1907 tarihli makalesinde, sinema tutkunu olduğunu; çünkü "dünyayı dolaşmasını" sağladığını, kısacık bir zaman süresinde çöl ile okyanus arasındaki keskin zıtlığı, birbirinden çok farklı çevrelerin ve onlarla bağlantılı duyguların öngörülemez yan yanalığını deneyimlemesine yol açtığını ilan ediyordu. Ona dünyanın en uzak ve erişilmez noktalarını gösteren bir "büyük sihirli fener" idi. 1913'te diğer bir Fransız eleştirmen, hiç çaba harcamadan gerçekleştirdiği "sinema gezileri" sayesinde çok sayıda yeri ziyaret ettiğini vurguluyordu.[32] Münsterberg, filmler aracılığıyla uzak yerlerin bir

30 Lewis Jacobs, bu sahnenin "bir eleştiri sağanağına yol açtığını" ve "Biograph stüdyosunda bulunan herkesin şaşkına döndüğünü" not ediyordu. Ayrıntı çekimi çok ayrıntılı, çok yakındı ve var olan bireysel mahremiyet duygusunu ihlal ediyordu. Bkz. *Rise of the American Film,* New York, 1967, s. 42, 294-296.

31 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study,* New York, 1970, s. 16, 38, 91. Fransa'daki erken dönem mikrosinema için bkz. Standish Lawder, *The Cubist Cinema,* New York, 1975 ve Jules Guiart, "La Vie révélée par le cinématographe," *Revue Scientifique,* 1914, s. 745-748.

32 Rémy de Gourmont, "Cinematographe", *Mercure de France,* 1 Eylül 1907, s. 124-127; René Doumic, "L'Age du cinéma", *Revue des deux mondes,* 1913, s. 919-922.

araya gelmesinin tarihsel anlamı üzerine keskin yorumlar yaptı. "Birbirinden çok uzak olduğu için aynı anda fiziksel olarak hazır bulunamayacağımız olaylar, görsel alanımızda iç içe geçerken bilincimizde de bir araya geliyor... Zihnimiz, sadece tek bir zihinsel hamleyle hem oraya hem buraya bölünüyor."[33] Sinema birkaç ardıl sahneyle, zihnin, vuku buldukları yere göre konumlandırılmış sayısız hatırayı hayal etme ve bitiştirme gücüne yaklaşabiliyordu.

Proust, metafor yöntemini örneklemek için teknolojik analojilere başvururken, Fütüristler kendi analoji yöntemlerini örneklemek için teknolojik metaforları kullanıyorlardı. 1912 tarihli bir manifestoda Marinetti, modern yazarların yeni bir dil yaratmaları ve analojiyi yaygın olarak kullanmaları gerektiğinde ısrar ediyordu – "uzak, görünüşte zıt şeyleri bir araya getiren derin aşk." Uçak, telsiz ve sinemanın dünyasında hiçbir şey, başka bir şey üzerinden analojik bağlantıyı imkânsız kılacak kadar uzak ya da zıt değildi.[34] Marinetti eski sözdizim kurallarına saldırarak gerçek anlamda bir çağdaş edebiyat stili çağrısı yapıyordu ve bunu "Kabloları Olmayan İmgelem-Özgürlüğün Kelimeleri" diye tanımlıyordu. Modern yazarın yapması gereken, "dünya ölçeğinde bir analoji ağını biçimlendirmektir. Böylelikle hayatın analojik temellerini ortaya çıkarırken, hızlı habercilik konusunda gazetecilere ve savaş muhabirlerine telgrafın dayattığı ekonomik hızın aynısına ulaşır." Marinetti, metaforları birbirine karıştırırkenki çekinmezliğini savlarında da sürdürür – kısa ve öz telgraf dilinin keşfi, manifestoda bahsettiği abartılı ve karmaşık analojilerle tabii ki bağdaşabilir değildir. Ancak o, uzak yerler arasındaki iletişim hızının, "aralarında bağlar olmayan uzak şeyleri, özlü özgür kelimelerle birbirine ören" şairler için de geçerli olduğuna inanır.[35] Ara-

33 Münsterberg, *The Film*, s. 46.

34 Filippo Marinetti, "Technical Manifesto of Futurist Literature", 1912, *Marinetti: Selected Writings*, yayına hazırlayan R. W. Flint, New York, 1971, s. 84-85.

35 Marinetti, "Destruction of Syntax - Imagination Without Strings - Words-in-Freedom", 1913, *Futurist Manifestos*, yayına hazırlayan Umbro Apollonio, New York, 1973, s. 98.

da bağlayıcı kablolar olmadığı için telsiz iletişim çok yönlü hale gelirken, mantıksal bağlantıların yokluğu da Fütürist metinleri –her ne kadar onlar hayatın analojik temellerini yansıtan başka bir yazma biçiminin olmadığını düşünseler de– daha karışık hale getirir.[36] Diğer eleştirmenler analojinin asli işlevi konusunda bu kadar ısrarlı değillerdi ancak yine de yeni mesafe denetimi ile modern duyarlılıklar arasındaki bağları görüyorlardı. 1914'te, çeşitli Kübist sergileri Doğu Avrupa'ya taşıyan bir organizatör olan Alexander Mercereau şöyle yazıyordu: "Dinamizm ve yoğun dramanın, elektriğin, motorlu araba ve büyük fabrikaların çağı olan, ayrıca icatların hızla çoğaldığı bizim çağımız da görme yetimizi çoğaltıyor ve duyarlılıklarımızın alanını büzüyor ve genişletiyor."[37] Kültürel kayıtlar, yeni teknoloji, yeni görme biçimleri ve yeni mesafe anlayışı arasındaki bağlantıya dair bu tür gözlemlerle doludur.

Teknolojinin yarattığı bu benzersiz uzamsallıklara ek olarak, halklar ve uluslar arasındaki mesafe anlayışını etkileyen iki büyük sosyoekonomik gelişme olmuş; ayrıca iki sosyal bilim dalı bunun anlamını değerlendirecek araçlar geliştirmiştir. Sosyoloji, kalabalık kent hayatı ortamını araştırırken, jeopolitik emperyalizmin büyük yayılma ve ayrımlarını araştırmıştır.

Göçler nedeniyle kaybedilen otuz milyona rağmen Avrupa nüfusu, 1890-1914 arasında 370 milyondan 480 milyona çıktı. Yeni teknolojilerin hızlandırması sayesinde banliyöler genişlerken, bunu gerekli kılan, nüfusun kentlerde artması ve yoğunlaşmasıydı. En hızlı kentleşme Almanya'da oldu. 1880-1913 arasında nüfusu 100 binin üzerinde olan şehir sayısı on dörtten kırk sekize çıktı. Fransa nüfusu neredeyse hiç değişiklik göstermediği halde –1891'de 38,3 milyon ve 1911'de 39,6 milyon–

36 "The Plastic Analogies of Dynamism" (1913) çalışmasında Severini, yeni teknolojinin dinamizmine uygun biçimde analojileri sistematik olarak ilk kullanan kişinin Marinetti olduğunu duyuruyor ve analoji kullanarak "gerçekliğin en anlamlı kısmına girebileceğimiz, özneyi ve iradeyi en yoğun ve kapsamlı halleriyle, eşzamanlı betimleyebileceğimiz" sonucuna varıyordu; bkz. *a.g.e.*, s. 122.

37 Alexander Mercereau, "Introduction to the Catalogue of the Forty-Fifth Exhibition of the Mánes Society", *Prague*, Şubat-Mart 1914, *Cubism*, yayına hazırlayan Edward Fry, New York, 1966, s. 133.

1914 yılında Paris ve banliyölerinin nüfusu 4 milyonu aşmıştı. Aynı yıl Londra nüfusu 7,5 milyonu buluyordu. Viyana'da, "herkes fazla odalarını kiraya vermek zorunda kalmanın yanı sıra, apartmanın imkânlarından hatta tuvaletinden bile yararlanamayacak olan yatak kiracılarına (*Bettgeher*) yatak yeri göstermek zorunda kalıyordu."[38]

Sosyoloji, sosyal bilimlerin geometrisi, uzamla en fazla ilgili olanıdır. Analitik çabasının odağında toplumsal biçimlerin uzamsal dağılımını anlamak yer alır. Evrim kuramının himayesinde otuz yıllık tarihsel yönelimden sonra, 1890'ların sosyologları toplumsal yapılara giderek daha fazla ilgi göstermeye başlarlar; ayrıca dönemin en can alıcı sorununa, modern sosyolojinin ilk kez karşılaştığı "kalabalık" sorununa yönelirler.

1890'da Fransız sosyolog Gabriel Tarde, on yıl süren *The Laws of Imitation* (*Taklidin Yasaları*) araştırmasının sonuçlarını yayınladı. Düşüncelerin bireyden bireye ve kuşaktan kuşağa taklit üzerinden dağıldığını varsayıyordu. "Hareketi hızlandıran araçlar sayesinde mesafelerin azalması" ve "nüfus yoğunluğunun artması" ile taklit süreçlerinin kolaylaştığını öne sürüyordu.[39] 1893 yılında Durkheim işbölümünü açıklamak için, buna benzer, toplumsal mesafelerin kısalması nosyonunu ortaya attı. Şöyle yazıyordu: "Eğer bu ilişkiyi ve sonucu olan aktif alışverişi dinamik ya da ahlaki yoğunluk diye adlandırırsak, işbölümü gelişiminin, toplumun ahlaki ya da dinamik yoğunluğuyla doğru orantılı olduğunu söyleyebiliriz." Bir toplumun bireyleri arasındaki "gerçek mesafelerin" kısalmasına yol açan, nüfus artışı, şehirlerin kurulması ayrıca iletişim ve ulaşım araçlarının sayısındaki ve çabukluğundaki artışlardır.[40]

1893'te İtalyan sosyolog Scipio Sighele, kalabalıkta oluşan kolektif psikolojik süreçleri saptadı. Tarde ve Durkheim gibi

38 Edward R. Tannenbaum, *1900: The Generation Before the Great War*, New York, 1976, s. 14, 20, 24; alıntılandığı kaynak Allan Janik ve Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienne*, New York, 1973, s. 51.

39 Gabriel Tarde, *The Laws of Imitation*, 1890; yeniden basım New York, 1903, s.17, 370.

40 Émile Durkheim, *The Division of Labor in Society*, 1893; yeniden basım New York, 1933, s. 157, 257, 262-266.

Sighele de, artan nüfus yoğunluğuna ve sonucu olan kalabalıklara değiniyor; ancak uzamsal indirgemeciliği reddederek, büyük gruplardaki bireyler arasında özel psikolojik niteliklerin işlerlik kazandığında ve bunların, sadece kalabalığın nesnel toplumsal koşullarıyla açıklanamayacağında ısrar ediyordu. Bir insan güruhunun "kolektif ruhu" basit bir bireyler topluluğununkinden farklıydı. Bireyselliklerin düzlenmesini ve "daha donanımlı" karakterler karşısında içgüdüsel davranışların ortaya çıkışıyla saldırganlığın ve suçun artışını, akıl dışılığın yaygınlaşmasını, bir lidere kölece bağlılığı barındırıyordu.[41]

İki yıl sonra Fransız sosyolog Gustave Le Bon *The Crowd* başlıklı klasikleşen yapıtında, "kalabalıklar çağının geldiğini" duyurdu. 1896 yılında Üçüncü Cumhuriyet karşıtı kitle gösterilerini kışkırtan General Boulanger'e yönelik çılgınca ilgi, Gustave Le Bon'u özellikle telaşlandırdı ve bu gidişin nihai olarak "kitlelerin sesiyle" ulusların egemenliğine varacağından kaygı duydu.[42] Sighele gibi Le Bon da artan insan yoğunluğunun gerekli bir önkoşul olduğuna inanıyordu, ancak kalabalığın yaratılması için temel belirleyici faktör değildi. Kalabalığın içindeki insanlar arasında benzersiz bir psikolojik karşılıklılık olmalıydı. Kalabalığın zihni "kolektif bir zihindi." Bunun içinde bireyler kitlesel duygu bataklığına saplanıyordu ve düşünceler bir çeşit "sosyal sirayet" ile yayılıyordu.[43]

Tarde, Sighele ve Le Bon uzak mesafelere aktarma süreçlerini ve gönderilen mesajların çeşitlerini yorumlamaya çalıştılar.

---

41 Scipio Sighele, *Psychologie des Auflaufs und der Massenverbrechen,* Dresden, 1897.

42 Gustave Le Bon, *The Crowd,* 1895; yeniden basım New York, 1960, s. 14, 15.

43 "Sosyal sirayet" ve sosyal salgın" kavramları sosyoloji literatürüne, enfeksiyon hastalıklarıyla ilgili önemli buluşlardan, özellikle de çeşitli patojenik mikroorganizmaların yaşam döngüleri ve bulaşma biçimleriyle ilgili olarak Pasteur'un yaptığı çalışmalardan sonra, 1870'lerde girmeye başladı. İnsanlar daha fazla yakınlaştıkça salgın hastalıkların yayılma ihtimali artıyordu ve 1890'lara gelindiğinde, kalabalık sorunu, hem sosyal hem de fiziksel patolojinin iletilme araçlarından duyulan korkuyu artırdı. Prosper Despine, *De la contagion morale,* Paris, 1870; Paul Moreau de Tours, *De la contagion du suicide a propos de l'epidémie actuelle,* Paris, 1875; Jean Rambosson, *Phénomènes nerveux, intellectuels et moraux, leur transmission par contagion,* Paris, 1883; Paul Aubry, *La contagion du meurtre: étude d'anthropologie criminelle,* Paris, 1887.

Yaklaşımları farklı olsa da odaklandıkları nokta aynıydı, öyle ki Sighele, *The Crowd* "büyük ölçüde benim kitabımın akıllıca yeniden kurgulanmasıdır" iddiasında bulununca, öncelik çekişmesi patlak verdi.[44] Öncelik atışması ve Le Bon'un kitabının büyük ve hızlı başarısı, birçok insanı derinden etkileyen konulara eğildiklerini gösteriyor.

Kalabalığı, bireyselliklerin düzlenmesinin, ailenin parçalanmasının, suç salgınının, yaşam temposundaki yıkıcı hızlanmanın ya da sinir sistemine taşıyamayacağı bir yük bindiren duyusal uyarıların katlanması olgusunun nedeni olarak görmelerinden bağımsız olarak, kalabalıkla ilgili sosyolojik yargıları olumsuzdu.[45] Olumlu değerlendirmeler, tersine, fırsatların katlandığını, bölgeciliğin çöktüğünü ya da büyük kentsel kalabalıklarda insanlığın birleştiğini görenlerden geldi. 1913 yılında Gerald Stanley Lee genel bir kalabalık övgüsü yayınladı. Zaman zaman abartılı metaforlar kullansa da, coşkusu açıkça görülüyordu, tıpkı kullandığı başlık gibi – *Crowds: A Moving-Picture of Democracy* (*Kalabalıklar: Bir Demokrasi Filmi*). Lee'nin heyecanı, geçmiş hiyerarşik ayrımları düzleyerek kalabalıkları bir araya getiren yeni teknoloji karşısında daha da artıyordu. Şehrin merkezine yakınlık bir yaşamsallık belirtisiydi: "Bugün bir insanın gücü mil ile ölçülebilir, kendisiyle şehir arasındaki mille; yani, kendisi ve şehrin ifade ettiği –kitlenin merkezi– arasındaki uzaklıkla." Tarde ve Le Bon'da şiddete esin kaynağı olan büyük kitleler, Lee için demokrasi vizyonuydu. Modern otel, 20. yüzyılda, "büyük olanın ve az olanın ve tanrıların değil, çok olanın Partenon'uydu, koridorlarında gece ve gündüz demokrasi dolaşıyor ve uyuyor ve çene çalıyordu." Elektri-

44 Le Bon, *The Crowd* kitabına Robert K. Menton'un yazdığı önsöz, s. xvii-xviii.

45 *Kalabalığın en öfkeli karşıtlarından* Edward Ross, yeni teknolojinin özellikle "ayak takımı aklı" yaratma rolüne odaklanıyordu. Geçmişte, diyordu, herhangi bir şok, günün akışı içinde en fazla yüz millik bir çevrede insanları hareketlendirirdi ancak geçmesinin ardından insanlar bir şekilde sakinleşirdi. "Ancak şimdi, uzamı yok eden aygıtlarımızın herhangi bir şoku zaman kaybetmeksizin aktarması nedeniyle, tüm etki eşzamanlı oluyor. Toplumun büyük bir kesimi aynı hiddet, tehlike, coşku veya şiddeti paylaşıyor." Bireyi yutuyor ve lince eğilimli, insanlıktan çıkmış bir ayak takımı yaratıyor. Bkz. "The Mob Mind", *Appleton's Popular Science Monthly*, Temmuz, 1897, s. 394.

ği cumhuriyetçi ideallerin akımı olarak görüyordu; çünkü "tekil yerlere ait tüm gücü alarak, bir kablo aracılığıyla her yere taşıyordu." Asansörü, paradoksal biçimde, önemli bir eşitleyici olarak yorumluyordu; "zemin katları herkese açık hale getiriyor ve tüm insanları, aynı fiyata aynı seviyeye getiriyordu."[46] Lee, aşırı nüfus ve kalabalığın kötülükleri hakkında yüz yıllık Malthuscu sezgileri bir kenara itiyordu ve insanlar arasındaki yaşam alanlarındaki küçülmenin, yanlış anlaşılmaları ve çelişkileri de azaltacağı kanaatindeydi.

Belçikalı şair Émile Verhaeren, 1895 tarihli *Les Villes tentaculaires* epik şiirinde, şehir hayatının yeni boyutlarını tasavvur ediyordu. Ele aldığı asli imge, şehrin hem boğucu yönünü hem de herkesi saran birleştirici yönünü göstermesine olanak tanıyordu. Verhaeren'in, modern çağda yeni uzam anlayışı kavramlaştırmasını yorumlayan Stefan Zweig şu sonuca vardı: "Yaşamın farklı hızlarını farklı biçimlerde ölçüyoruz. Zaman uzama giderek daha fazla egemen oluyor. Göz de başka mesafeleri öğrendi... İnsan sesi bin kat güçlenmiş gibi zira dostça bir sohbeti yüzlerce mil öteden sürdürmeyi öğrendi." "Diğer" mesafeleri kavramak için insanlar yeni duygular, yeni ahlak ve yeni bir sanat geliştirmeliydiler. Zweig, Verhaeren'in modern boyutları mısralara döken ilk kişi olduğunu düşünüyordu. Şiiri, "sadece mesafeyi süpüren değil ama aynı zamanda yüksekliği, üst üste yığılan bina katlarını, yeni hızları ve yeni uzam koşullarını da hesaba katan yeni bir bakıştı." Verhaeren'in "dokunaçlı şehri" (tentacular city) , modernliğin kalbi, farklı insan ve âdetlerin "birlikte çözüldüğü" eritme potasıydı.[47]

Yaşanan mesafelerin kısalmasının diğer bir sonucu olan bu birleşme imgesi, Jules Romains'in, *La vie unanime* (1908) kitabında topladığı şiirlerle cisimleştirdiği *unanimisme* felsefesine esin kaynağı olmuştur. Bir Fütüristin coşkusuyla, insanların ve nesnelerin *unanimisme*'de eriyen yerel bütünlüklerinin meydana getirdiği paylaşılan duygular dünyasını tasavvur eder.

46 G. S. Lee, *Crowds: A Moving Picture of Democracy*, Garden City, New York, 1913, s. 4, 19, 274-278.

47 Stefan Zweig, *Émile Verhaeren*, 1910; yeniden basım Londra, 1914, s. 5-6, 95.

"Üst kattaki çocuk benim içimde acı çekiyor; / Bedeni benimkine anlaşılmaz mesajlar gönderiyor, / Ve bir otomobil katarının rahatsız ediciliğiyle, / Terli alnımın gerisinden kâbusları geçiyor." Tüm dünya modern tiyatro kadar birlik içindedir; aynı yakınlaşmış uzamı mesken tutup, aynı havayı solumakta, aynı ses ve jestlere tepki vermekte, aynı kelimeleri kullanmayı sürdürmektedirler. Kiliselerin, birleşik varlıkların eski mabetlerinin yerini, gönderdiği duman sinyali eski çan seslerinden çok daha güçlü olan, binlerce insanı bir araya getiren fabrikalar almıştır.[48]

Bu dönemde doğan diğer sosyal bilim dalı olan jeopolitik, mesafe anlayışı konusunda yeni bir söylem dili sunar. Her ne kadar 1888'de dünya ticaret güzergâhları konusundaki bir araştırmanın alt başlığı "Coğrafi Mesafeler Bilimi" olsa da sadece mesafeleri incelemez.[49] 19. yüzyıl sonunda imparatorlukların muazzam genişlemesine koşut olarak gelişmiştir ve özellikle, devletlerin büyüklüğü, konumu ve aralarındaki mesafelerin, politikalarını ve tarihlerini şekillendirme yollarıyla ilgilenir.

19. yüzyıl coğrafyasının büyük bölümü harita yapımı, seyahat anlatımları, yer adları ve bölgesel betimlemelerin bir karışımıydı. Modern sistematik jeopolitiğin Almanya'daki öncüsü, 1886 yılında Leipzig'de coğrafya profesörü olan Friedrich Ratzel'dir. Jeoloji, zooloji ve tarih eğitimi almış olan Ratzel, dünya yüzeyinin tüm özellikleriyle insanlık tarihi arasındaki bağı araştırmak için kapsamlı bir yöntem yaratmaya çalışmıştır.

1882 tarihli *Anthropogeographie* çalışmasının başlığındaki iki odaklılık dikkat çekicidir. Geçmiş yılların sayısız bölük pörçük çalışması, der, "hayatın uzamsal bütünlüğünü" –ki bu da top-

48 Jules Romains, *La Vie unanime,* 1908; yeniden basım Paris, 1913, s. 26, 47-48, 58; felsefesinin kültürel bağlamıyla ilgili olarak bkz. P. J. Morrish, *Drama of the Group: A Study of the Unanimism in the Plays of Jules Romains,* Cambridge, İngiltere, 1958.

49 Wilhelm Götz, *Die Verkehrswege im Dienste des Welthandels: Eine historisch-geographische Untersuchung samt einer Einleitung für eine 'Wissenschaft von den geographischen Entfernungen',* Stuttgart, 1888. Saygın bir İngiliz coğrafyacı da aynı konuya odaklanmaktadır, bkz. Sir George S. Robertson, "The Science of Distances", *Appleton's Popular Science Monthly,* Mart 1901, s. 526-539.

raktır– tanımlayamamıştır. (Toprak) insanlar arasındaki maddi bağdır ve onlarla, evrimsel kanunlara göre gelişen organik bir bütünlük oluşturur. "Kültür" kelimesi de toprağın işlenmesini ifade eder ve herhangi bir halk, tarih sürecinde toprağa daha derinden bağlanır. Almanya'nın, 1880'lerin ortalarında emperyalist mücadeleye girişmesinden sonra yazdığı jeopolitik propagandaya kıyasla, bu erken dönem çalışması çok daha sınırlı olsa da Ratzel, büyüklüğün ve genişlemenin lehinde bir ahlaki değerlendirme yapar. Bir devletin yayılması ne kadar geniş ise halkının gelişimi de o oranda özgür olur. "Küçük Uzamlardan Büyük Uzamlara İlerleme" başlıklı bölüm, dünya ölçeğinde emperyalizmin düsturu haline gelen "büyük iyidir" ahlaki anlayışını dillendirir. "İnsanların", diye yazar, "kültürel gelişmenin alt aşamalarında olanları uzamsal olarak da küçüktürler (*kleinräumig*). Yaşam alanları küçüktür, tıpkı eylem alanları ve görüş alanları gibi... Bir halkın siyasal genişlemeyi kolaylaştıracak bütün niteliklerinin, daha büyük uzam oluşturma eğiliminin değişmezliği nedeniyle, uzamsal bir değeri olmalıdır." "Coğrafya", dünya yüzeyinin kültür ve siyaseti etkileme yollarını araştıran bir "mesafeler bilimi" haline gelmelidir.[50]

1896'da Ratzel, "Devletlerin Uzamsal Büyüme Yasaları" başlıklı makalesiyle bilimini sistemleştirdi. Yasalar şöyleydi: Kültürün gelişimiyle devletin uzamı da büyür; devletlerin büyümesi üretim ve ticaret gibi diğer gelişme işaretlerini izler; devletin büyümesi daha küçük birimlerin bütünleşmesiyle ilerler; sınır, devletin çevresel uzantısıdır; büyümekte olan bir devlet, kıyı çizgileri, nehir yatakları, doğal kaynaklar gibi değerli bölgeleri kendine katmaya çaba gösterir; ilkel bir devlet için ilk karasal büyüme dürtüsü dışarıdan, "daha yüksek bir uygarlıktan" gelir; aşamalar geçildikçe karasal büyüme eğilimi güçlenir.[51] Bu yasaların hayata geçmesi genişleme dürtüsünün bir sonucuydu ve Ratzel bunun her yaşayan hücrenin ayrıca her

50 Friedrich Ratzel, *Anthropogeographie*, 1882; yeniden basım Stuttgart, 1899, s. 2, 3, 9, 236-238, 253.

51 Friedrich Ratzel, "Die Gesetze des räumlichen Wachstums der Staaten", *Petermans Mitteilungen*, 1896.

bir organizma ve ulus-devletin doğasında var olduğunu düşünüyordu. Kuramını 1897'de, *Politische Geographie* başlıklı kapsamlı kitabında açıkça ortaya koydu. Evrim kuramının her yere yayılan etkisini ve biyolojik metaforu bu dönem için fazla büyütmek mümkün değildir. Ratzel organik analojiyi, büyümesi ya da ölmesi gereken "köklü bir organizma" olarak tanımladığı devlete uygulamıştır. Sınırların içinde niteliksel gelişmeler olabilir, ancak asıl elle tutulur büyüme karasal olandır. Dünya politikası (*Weltpolitik*) oluşturmak, bir ulusun gelişiminde "olağan bir aşamadır." Britanyalılar dünya üzerinde genişleyerek kudretli hale gelebilirler ve tüm büyük güçler benzer uzamsal dürtülerin etkisinde ve tüm dünyayı tek bir siyasal sistemde toplama arzusundadırlar. "Modern insanlar uzamsal ilişkilerde daha bilinçli hale geliyorlar" ve modern siyaset, jeopolitik doğal seçilim yasasını –yani, uluslar arasındaki var olma savaşının uzam için savaş olduğunu– öğreten bir "uzam okulu" haline geldi. Büyük yeni imparatorluklarda daha da uzak mesafelere yayılma, uzamsal genişleme, manevi tazelenmenin ve ulusal umudun kaynağıdır. Mensupları arasındaki sürtüşmeyi azaltır ve hükümetinin müdahaleciliğini asgari seviyeye indirir. Ratzel bazı dezavantajları da görür. Geniş uzam, insanları diğerlerinden koparır ve ırksal çelişkileri yoğunlaştırır; yaratıcı alışverişlerin sıklığını azaltır ve geleneksel alışkanlıkların bıktırıcı tekrarına sebep olur. Yine de, "küçük uzamların siyasal etkileri" konusunu ele alışından, büyüklük lehine açıkça önyargılı olduğu görülür. Küçük devletlerin gelişimi prematüredir ve hiçbir zaman büyük devletlerin ulaştığı kültürel seviyeye ulaşamazlar. *Kleinstaaterei* (küçük birçok devletin varlığı) erkekçe ve önemli olan her şeyi öldürür; ayrıca "sefil bir yerel kibir" gelişimine neden olurken, değerler, hedefler tekdüzedir ve bu durum arazinin tekdüzeliğinde, bitki örtüsünün ve iklimin monotonluğunda yansır.[52]

52 Friedrich Ratzel, *Politische Geographie*, ilk baskı 1897. İkinci baskı gözden geçirilerek *Politische Geographie oder die Geographie der Staaten, des Verkehrs und Krieges* başlığıyla yayınlanır, Münih, 1903, s. 1, 32, 227, 363, 371-372, 381-389, 398-400.

Alman emperyalizminin doğuşuna işaret eden iki dönüm noktası vardır. Bismarck 1884 yılında, denizaşırı karasal genişleme karşıtlığını terk eder ve Almanya hızla, dört Afrika kolonisinin hepsi üzerinde bir yıl içinde hak iddia eder. Daha sonra 1897'de, imparatorluğu korumak ve bir dünya gücü olarak Almanya'nın konumunu korumak için açık deniz savaş filosu kurmaya girişir. 1890'da Amerikalı donanma kaptanı Alfred Thayer Mahan, olağanüstü başarı kazanan *The Influence of Sea Power upon History* kitabını yayınlar ve deniz gücünün ulusal başarının anahtarı olduğunu öne sürer. Ratzel'in 1900'de *The Sea as a Source of the Greatness of a People* kitabını yayınladığı sırada, ülkesi *Weltpolitik* hedeflerine odaklanmıştır ve o da savlarını desteklemek için Mahan'dan yararlanarak, Alman yayılmacılığı lehine açık propagandasının keyfini çıkarır. Tüm devletlerin gelişimi "küçükten büyük uzama doğru ilerleme yasasına göre gerçekleşir." Denizaşırı kolonilerde böylesi bir gelişim sağlamak açısından deniz yeni bir âlemdir ve bu nedenle de "Almanya, dünyadaki misyonunu yerine getirmek için denizlerde güçlü olmalıdır."[53]

Ratzel'in ilgi alanı sadece uzam ve mesafe değildi. Arazi, kaynaklar, bitki örtüsü ve iklim gibi çevresel etkilerin önemini de göz önüne alıyordu; eğildiği daha çok uzamsal olan faktörler; konum, sınırlar ve çevreleyen alandı. Ancak yaklaşımında kendine özgü soyut bir vurgu vardı, disiplininin bilimsel geçerliliği, sanki jeopolitik görüngülerin tamamıyla uzamsal terimlere indirgenmesine bağlı gibiydi. Daha çok, insanlar arasındaki "gerçek mesafeyi" azaltmanın toplumsal sonuçlarını vurgulayarak, işbölümü çözümlemelerinde öznel faktörleri de devreye sokan Durkheim'a benzer bir biçimde, Ratzel, farklı kültürlerin toprağı nasıl kullandığı incelemesinin ötesine geçmeye çalışmış ve siyasal bir güç olarak, daha nesnel bir faktör olan uzama odaklanmıştır. Coşkulu geniş uzam övgüsü, Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasına kadar, Almanya ve diğer yerlerdeki birçok jeopolitik düşünürü için tipiktir. Şüphesiz genişleme ve emperyalizm karşıtları da vardı fakat çoğu jeopolitik düşünürü ara-

53 Friedrich Ratzel, *Das Meer als Quelle der Völkergrösse*, Münih, 1900, s. 1, 5.

sında var olan eğilim, büyüklüğün sadece ulusal siyasi güç ve ekonomik refah ile eşleştirilmesi değil; ama aynı zamanda, Ratzel'i izleyerek, cesaret, açık fikirlilik ve uzak görüşlülük gibi bireysel karakter özellikleriyle de ilişkilendirilmesiydi.

1911 yılında Amerika'da Ellen Churchill Semple, Ratzel'i yeniden ifade etti. Amerikan karakteri ve siyasal sistemini şekillendirmede sınırların temel bir faktör olduğuna, Turner'ın yazdıklarıyla ikna olan Semple, ulusların oluşumunda asli faktör olan Ratzel'in uzam nosyonunu büyük bir şevkle bizzat (*an sich*) tercüme etmeye girişti. "İnsan dünya yüzeyinin ürünüdür" diye başlıyor ve devam ediyordu, "düzenli biteviye arayışlardan... doğan büyük uzamsal düşünceler, onları doğuran toprakları genişletir ve yaygın emperyal fetihlerle meşru meyvelerini sunar." "Açık kaderi" olan Kuzey Amerika kıtası boyunca uzanmayı gerçekleştirmek için rüştünü karasal olarak ispat etmesi gereken bir ülke için Ratzelci, "büyük iyidir" jeoetik kavramı anlamlıdır ve Semple da, sanki evrensel bir yasaymışçasına Ratzel'in kanaatini derinleştirir: "Bir ırk ya da halk tarafından işgal edilen alan büyüdükçe, diğer coğrafi koşulların aynı kalması şartıyla, kalıcılıkları kesinlikle garanti gibidir ve engellenme ya da ortadan kaldırılma ihtimalleri azalır."[54]

Semple, Amerikan emperyal girişimlerine yol gösteren değerleri yansıtırken, Ratzel'in daha eleştirel bir yorumu, aynı yıl Camille Vallaux'tan geldi ve Fransız deneyimini yansıtıyordu. Vallaux, Ratzel'in mutlak uzam (*l'espace en soi*) kuramının, Alman emperyalizminin bilimsel kavramlarla dillendirilmiş onayından başka bir şey olmadığı suçlamasında bulunuyordu. Mutlak uzam "pasif ve nötr" idi ve ulusların kaderini belirlemezdi. Bir devletin hızlı ve tutarlı tepki verme yeteneği, gelişiminde sadece büyüklüğünden daha fazla belirleyiciydi. Hatta Rusya İmparatorluğu, 1905 yılında Japonlar karşısındaki korkunç yenilgilerinin de gösterdiği gibi, hızlı ve uyumlu eylemi imkânsız hale getiren devasa boyutları nedeniyle zayıflamıştı. Bazı küçük yerlerin büyüklerden daha fazla siyasal ağır-

54 Ellen Churchill Semple, *Influences of Geographic Environment on the Basis of Ratzel's System of Anthropo-Geography*, New York, 1911, s. 1-2, 175.

lığı vardı. İngiliz kanalı sadece 40 kilometre enindeydi ama İngiltere'nin gelişmesinde olağanüstü yararı olmuştu, bunun yanında, iki milyon metrekareyi aşan büyüklüğe sahip ve Fransızlar tarafından oldukça zahmetli bir biçimde ilhak edilen Sahra çölü, göreceli olarak çok daha az etkiye sahipti. Siyasal retorik açısından etkileyici olması ve haritada heybetli görünmesine rağmen, gerçekte Fransa'nın gücüne, güvenliğine ya da refahına katacağı bir şey yoktu. İçinde yaşayan insanları birleştiren "kolektif, işgal edilmiş uzam bilinci" vardır ve bunu kısmen boyutlar belirler; ancak tarihsel ve siyasal etkilerini belirleyen diğer faktörler buna aracılık eder. Her ne kadar Vallaux, mutlak uzamın bağımsız bir jeopolitik değişken olduğunu reddetse de "mesafe"yi kabul ediyordu – bir uzamı kat etmek için gerekli zamanı ifade eden jeopolitik bir kavram. Londra veya Paris ile aralarında seyahat için geçen gün sayısına göre dünyayı bölgelere ayırarak, 1906 tarihinde izokronik harita oluşturdu ve şu sonuca vardı: "Ratzel'in vurgulaması gereken uzam değil, zaman ve mesafe nosyonudur."[55] Eleştirisinde, Ratzel'in mutlak zaman nosyonuyla ilgili bir belirsizlik vardır; çünkü Ratzel'in, herhangi bir coğrafi uzamın öneminin belirlenmesinde ulusal karakter, konum ve teknoloji etkisinin farkında olduğunu teslim eder. Aralarındaki fark büyük ölçüde vurgu farkıdır. Ratzel jeopolitiği nesnel bir sosyal bilim olarak kurmaya çalışmış ve zamanın tarihçileri tarafından sıklıkla başvurulan "ırksal" belirleyenlere karşı çevresel belirleyenleri ileri sürmüştür. Vallaux bu uzamsal indirgemeyi çok soyut bulmuş ve "insani" faktörlerin dolayımını hesaba katan bir yaklaşım benimsemiştir. Yazıları, her birinin ırksal kökenlerini de yansıtır. Ratzel, Alman yayılmacılığı lehinde fikir beyan ederken; Vallaux, ekonomik olarak siyasal açıdan çok az değere sahip olduğunu düşündüğü Sahra'daki Fransız emperyalizmini eleştirir. 1911 yılında Afrika Ekvatoru'nda yer alan bu devasa uzam, aslında değersizdir.

Jeopolitik uzamın anlamı konusunda, kuramsal ve ulusal önyargılar yüzünden farklı vurgular ortaya çıkmıştır ancak bazı

55 Camille Vallaux, *Géographie sociale: le sol et l'état*, Paris, 1911, s. 154-163.

yaklaşımlar ortaktır. Çoğu insan coğrafyanın ulusal politikalarda önemli bir rol oynadığı (o günden bugüne artık görmezden gelinmektedir) konusunda ve bir ülkenin yönetimindeki uzamın, siyasal ve ekonomik hayatının belirlenmesinde önemli bir faktör olduğunda hemfikirdir. Bazıları büyüklüğün, güç ve refah açısından doğrudan bir belirleyen olmadığına işaret ederken; her şey aynı kalmak şartıyla, büyüklüğün özgürlük, refah ve güvenliği destekleme eğiliminde olduğu, genel olarak kabul görmüştür. Hiç kimse küçüklüğün, ulusal yüceliğin kaynağı olduğunu iddia etmez. İnsanlık tarihinde bölgesel imparatorlukların en hızlı genişlediği çağda, bu görüngüyü yorumlamak üzere geliştirilen sosyal bilimlerin, en görünür ve elle tutulur başarının önünde eğilmesi şaşırtıcı değildir.

Jeopolitik ırmakları tüm Avrupa kültürel alanında çağlar. Ratzel'in iki büyük çalışması gibi kapsamlı kuramsal kitaplar zirvesinden başlayarak, yeni periyodik fasikülleri boyunca –*National Geographic Magazine* (1889), *Annales de géographie* (1891), *The Geographical Journal* (1893), *Geographische Zeitschrift* (1895)– aşağıya doğru akar. Oradan, sayısız dergi ve gazete makaleleriyle popüler bilincin düzlüklerine yönelir ve resmi diplomatik bildirilerden bar sohbetlerine kadar her yeri sarar. Çağın en tartışmalı jeopolitik kuramı, Oxford Coğrafya bölümü hocası ve London School of Economics Direktörü Halford J. Mackinder'in, 1904 yılında yazdığı "The Geographical Pivot of History" metnidir. Sınırların kapanmasıyla, elektronik iletişimin dünya ölçeğinde gelişimiyle ve demiryolları ağının yaygınlaşmasıyla, dünya artık herhangi bir yerindeki güç değişimine ortak tepki veren tek bir organizma olarak görülmelidir, görüşünü ortaya atar. "Artık ilk kez tüm dünya sahnesinde roller ve olguların gerçek oranı hakkında bir şeyler algılayabiliriz ve evrensel tarihin coğrafi yönlerine dair... bir formül arayışına girebiliriz. Aynı zamanda tarihte ilk kez, Avro-Asya'nın eksenini ya da "kalbini" denetleyebilenin egemen olacağı bir "dünya imparatorluğu" potansiyeli mevcuttur.[56] Mackinder'in, bu-

56 H. J. Mackinder, "The Geographical Pivot of History", *The Geographical Journal*, 23, Nisan 1904, s. 422, 436.

nun mümkün olduğu, aslında gerekli olduğu önermesi, bunu küresel terimlerle ifade etmesi, o dönemde yapılan birçok inceleme için tipiktir. Küresel bakış açısını bazıları bir barış gücü olarak görürken, diğerleri savaş sebebi addeder; ancak hepsinin paylaştığı düşünce dünyanın daha küçük ve daha bütünsel hale geldiğidir.

Daha yakın bir dönemde Marshall McLuhan'ın yaptığı "araç mesajdır" formülasyonu, teknolojinin aracılık ettiği deneyimin boyut ve yapılarına dikkat çeker. Basılı kelimelerin etkisinin hissedildiği yer –basılı herhangi bir sayfanın içeriğinden ziyade– görsel yetilerin genişlemesi, perspektif ve bireyciliğin yoğunlaşması ve düşüncenin çizgisellik, kesinlik ve bütünselliğinin geliştirilmesidir. Demiryollarının mesajı, taşıdığı şeylerde değil hareketi hızlandırmasında ve yarattığı şehirlerin boyut ve yapılarındadır: Herhangi bir aracın ya da teknolojinin "mesajı", insani işlere kattığı ölçek veya tempo veya örüntü değişimindedir. McLuhan genel, kaba tarihsel terimlerle elektronik medya mesajını değerlendirir. "Kısmi ve mekanik teknolojiler aracılığıyla gerçekleşen üç bin yıllık dışa patlamanın ardından Batı dünyası içe patlamaktadır. Mekanik çağ boyunca gövdelerimizi uzama açarken, bugün, neredeyse yüzyıllık elektronik teknolojinin ardından, merkezî sinir sistemimizi küresel bir kucaklaşmaya açarak, gezegenimiz üzerinde uzamı ve zamanı yok ediyoruz."[57] Elektriğin etkisine dair yaptığı ünlü tanım –"küresel köy" yaratması– sadece komünal pozitif yönü öne sürer; ancak bu yaklaşımda birçok kişi, insanlar ve uluslar arasındaki fiilî mesafelerin azalmasıyla ve deneyimin geleneksel çizgilerin ötesine geçmesiyle ortaya çıkan, dünyadaki topluluk ve birlik anlayışının gelişimini görür.

Daha 1891'de *Revue Scientifique* editörü, "artık mesafelerin ortadan kalktığını söylemek, çok sıradan bir hakikati dillendirmektir" diyordu.[58] Bu yeni yakınlaşmalar karşısındaki hay-

57 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, 1966, s. 19, 23, 24.

58 Charles Richet, "Dans cent ans", *Revue scientifique*, 48, 1891, s. 780. Böylesi değişimlerin siyasal etkileri için bkz. Charles A Fisher, "The Changing Dimensions of Europe", *Journal of Contemporary History*, Temmuz 1966, s. 3-20.

ranlığı, 1901 yılında "dünya giderek küçülüyor, telgraf ve telefon her yere giriyor, telsiz daha da geniş imkânlar hayal etmeye olanak sağlıyor", diyen H. G. Wells kadar yoğundu. Teknoloji, ulusal sınırlar gibi "demode bölgecilikleri" yok ediyordu ve bir gün "kendisiyle barış içinde bir dünya devleti" kurulmasının yolunu açacaktı.[59] Aynı yıl Rus enternasyonalist J. Novicow, "kilometrekarelere tapmanın" büyüsüne kapılmış, ulusların "kilometritis" (*kilométrite*) diye adlandırdığı yeni bir hastalığa karşı korumasız hale geldiği bir dünyadaki bölücü güçleri araştırıyordu. Ancak, William Gladstone'un "trenin geçtiği her bir sınır insan federasyonunun ağını örmektedir" görüşünü alıntılayarak, birleştirici güçleri de vurguluyordu.[60] Aralarındaki elektronik iletişimin artması ulusların yaşamsal bütünlüğünü mümkün hale getirmişti. Fiilî mesafelerin azalması ve zihinsel ufukların genişlemesi, umuyordu ki, bir Avrupa Federasyonu'nun yaratılmasına yol açacaktı. 1903'te Amerikalı saygın işadamı George S. Morison, enerjiye ulaşılabilirliğin artmasının ve teknoloji aracılığıyla büyük ölçekli kullanımının sonucunda uluslararası barış ve birlik doğacağını öngörüyordu. "Güç üretimi, tüm dünyayı düzen ve hızla donatmanın araçlarını sağlıyor, böylece tüm ırklar bir araya gelecek ve zaman içinde bütün kapasite farkları yok olacak... Kademeli olarak ulusal bölünmeleri yıkacak, son olarak da insan ırkını tek bir büyük bütün haline getirecek."[61]

Kırk beş ülke 1907 Uluslararası Lahey Konferansı'na temsilci gönderince, uluslararası işbirliği umutları arttı.[62] Dört ay süren toplantılar her ne kadar üç ana tartışma alanında –silahsızlanma, hakemlik, savaş yasaları– önemli bir ilerleme sağlayamasa da, burada olan, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi gibi, aslında topyekûn bir başarısızlıktı.

59 H. G. Wells, *Anticipations*, 1901; yeniden basım Londra, 1914, s. 216-217, 267 ve "The Larger Synthesis" bölümü.

60 J. Novicow, *La Fédération de l'Europe*, Paris, 1901, s. 152-159, 502.

61 George S. Morison, *The New Epoch as Developed by the Manufacture of Power*, 1903; yeniden basım New York, 1972, s. 6.

62 Lahey Konferansları için bkz. F. S. L. Lyons, *Internationalism in Europe: 1815-1914*, Leyden, 1963, s. 342-358.

Birbirine sıkıca bağlı nevrotik ailelerde olduğu gibi uyum kadar, hatta daha da fazla, karşıtlıklar bağ oluşturabilirdi. Aslında savaştan hemen önceki yıl Avrupa, birçok tarihçinin yazdığı gibi, bir "silahlı kamp" idi, ancak yine de kamptı. Bir yıl önce G. S. Lee, "artık tarihte ilk defa hep birlikte duymanın araçlarına sahip bir dünyaya" hitap edecek biri için insanlığın hazır olduğunu duyurmuştu. Lee, kendini Büyük Düşünüre hazırlayan "dünyadan gelen büyük bir çekim – bir çeşit ruh-arayışı" seziyordu.[63] Dünyanın bunun yerine Büyük Diktatöre yöneleceğini öngörmüyordu, ancak elektronik iletişim teknolojisi sayesinde dünya ölçeğinde izleyicinin mümkün olduğu öngörüsü doğruydu.

Tam da bu dönemde, sıradan turist için küresel seyahat ulaşılabilir olmaya başladı.[64] *Globetrotter* teriminin kaynağını saptayamadım, ancak 1907 tarihli ünlü bir Alman seyahat rehberinde, sayısı giderek artan yeni tip yolcuları betimleyen yeni bir jargon olarak yer almaktadır.[65] Fransız şair Valéry Larbaud, 1908 tarihli şiir ve skeçlerinde, dünya ölçeğinde yeni se-

---

63 G. S. Lee, *The Voice of the Machines*, Northampton, Massachusetts, 1906, s. 166-167.

64 Fransız eleştirmen Jean Cassou, 19. yüzyıl sonunda, ulaşımdaki gelişmeler ve seyahat acentelerinin çoğalması sonucu kitlelerin seyahat etmesi mümkün hale geldiğinde, "voyage"ın yerini "turizm"in almasını konu eder. Klasik voyage (yolculuk), 18. yüzyılda zenginler ve maceraperestler tarihsel anıtları keşfetmeye yöneldiğinde ve farklı ulusların duyarlıklarına ve alışkanlıklarına ilgi duyduğunda ortaya çıkmıştır. Yolculuğun altın çağı, Romantizm çağıdır. Fransa'da Chateaubriand, Hugo, Mérimée, Stendhal ve Gobineau'nun yazdığı gezi hikâyeleri, egzotik ve el değmemiş diyarlarda aşk ve macera aramak için yalnız başına seyahat eden diğerlerinin de paylaştığı deneyimleri dillendirir. Ancak turizm acentesi, yolculuğu doğallığından ve bir keşif olma ihtimalinden uzaklaştırarak kitlelere ulaştırır. Modern turist, grubun kolektif bilincine hapsolur ve her şeyi edilgen olarak, hata yapma ve maceraya atılma ihtimallerini dışlayan, önceden hazırlanmış bir seyahat programına göre, izler. Deneyimlediği, tur rehberinin daha önce deneyimlediğidir – ne zaman nereye bakması gerektiği kendisine söylenir, saptanmış duyguları yaşar, önerilen yiyecekleri ısmarlar. Bkz. "Du voyage au tourisme", Communications, 10, 1967, s. 25, 34.

65 K. Mühl, *Weltreise*, Leipzig, 1907, s. i: "Eskiden tipik örneğini genellikle İngiliz seyyahın oluşturduğu Globetrotter'lar [dünya gezginleri] arasına artık Alman turist de katıldı. Hamburg-Amerika Hattı Seyahat Bürosu birkaç yıldır dünya çapında toplu geziler düzenliyor. Bu gezilere katılanları Asya ve Kuzey Amerika'nın belli başlı seyirlik yerlerine götürüyorlar."

yahat anlayışını ifade etmek için hayalî seyyah A. O. Barnabooth'u yaratır:

> İstersek, dalarız bakir ormanlara,
> Çöl, kır, heybetli Antlar,
> Beyaz Nil, Tahran, Timor, güney denizleri,
> Ve gezegenin tüm yüzeyi bizimdir
> İstediğimizde!
> Benim için,
> Avrupa büyük bir şehirdir...[66]

Ünlü Alman kültür tarihçisi Karl Lamprecht de dünyadaki yeni, aynı anda birçok yerde bulunma duygusunu hisseder. Demiryolları, buharlı gemiler, telefonlar "yurtsuz" teknolojilerdir ve herkes için engin ufuklar açmanın yanı sıra, bir anlamda, aynı anda her yerde olma duygusunu mümkün kılmaktadır.[67] Yüksek okuryazarlık standartları ve gelişen genel basın, bireysel ufukları başka bir yönde geliştirir ve erkeklerin oy kullanma hakkının genişlemesiyle kitleler, ulusal siyaseti ve uluslararası ilişkileri, daha önce görülmediği ölçüde etkilemeye başlarlar.

1890-1914 arasında İngiltere'de, tüm dünya ölçeğindeki koşullar hakkında giderek daha fazla insan bilgi sahibi oldukça, "siyaset ve dışişlerinin kazandığı kamusallık bin kat arttı."[68] Herbert Feis, ekonomik enternasyonalizmin tarihini *Europe the World's Banker 1870-1914* kitabında ele alırken "mali çıkar ve hesaplamalarda mesafe anlamını kaybetti; tüm enlem ve boylamlarda Britanya sermayesi yoluna devam ediyor" diyordu.[69] 1916 yılında Lenin, mali sermayenin "dünyadaki tüm ülkeler üzerinde ağını ördüğü" 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı kapitalizminin benzersiz niteliği olarak gördüğü, üretim ve dağıtımdaki olağanüstü uluslararası genişlemeyi değerlendirdi.

---

66 "Poèmes par un riche amateur" *Valéry Larbaud oeuvres*, Paris, 1957, s. 1192-1193.

67 Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin, 1912, I, s. 172.

68 Oron James Hale, *Publicity and Diplomacy: With Special Referance to England and Germany*, New York, 1940, s. 40.

69 Herbert Feis, *Europe the World's Banker 1870-1914*, New York, 1965, s. 5.

> Büyük bir işletme devasa boyutlara ulaştığında ve yığınsal verilerin hesabının eksiksiz yapılması temelinde, on milyonlarca insana gerekli temel ham maddelerin üçte ikisini ya da dörtte üçünü arz etme planlamasına göre örgütlendiğinde; hammaddeler, bazen yüzlerce ya da binlerce mil uzaktaki en uygun üretim mahallerine, sistemli ve örgütlü bir biçimde nakledildiğinde; çok çeşitli mamul maddelerin imalatına kadar olan evreler tek bir merkez tarafından yönetildiğinde; onlarca, yüzlerce milyon alıcıya bu ürünler tek bir plan doğrultusunda dağıtılabildiğinde... üretimin toplumsallaşmasıyla karşı karşıya olduğumuz açıktır.[70]

Böyle dünya ölçeğinde planlama, uluslararası örgütlenme gerektiriyordu. Bunun bir modeli, uluslararası telgraf iletişimi düzenlemeleri üzerinde çalışan 1875 St. Petersburg Kongresi'dir. Kuramsal bilim alanında da uluslararası iş birliği vardır; 1881 Paris Kongresi, "om, volt, coulomb, farad ve amperi" standart birimler olarak belirledi. 1889'da toplanan diğer bir kongre bu listeye "vat ve jul"u eklerken, 1900'de yine Paris'te toplanan kongre "maksvel ve gauss" birimlerini kabul etti.[71] Uluslararası Jeodezi Birliği, Avrupa'daki jeolojik araştırmaları koordine etmek üzere 1867'de kuruldu ve 1886'da tüm dünyayı kapsayacak şekilde genişletildi. Uluslararası Sismoloji Birliği, deprem hareketlerini izlemek üzere 1903'te kuruldu ve 1904 yılında Dünya Haritası için Uluslararası Komite teşekkül edildi. Enternasyonalizm tarihçisi F. S. L. Lyons, yüzyıl dönümü ertesinde "hayret edilecek" sayıda bu tür yeni örgüt saptadı – 1900'den 1909'a kadar 119 ve savaştan önceki beş yıl içinde 112 tane daha.[72] Dünyanın daha fazla işbirliğine doğru yöneldiği inancı defalarca ifade edildi, tıpkı 1913 yılında yayınlanan, Paris'te bir Dünya İletişim Merkezi kurulması planında olduğu gibi. "Ulusların artık hiçbir zaman bütünüyle birbirinden kopamayacağı

70 V. I. Lenin, "Imperialism, The Highest Stage of Capitalism" (1916'da yazılmış, 1917'de yayınlanmıştır), *Selected Works*, Moskova, 1977, I, s. 730.

71 Silvanus P. Thompson, "Le But etl'oeuvre de la Commission Electro-technique Internationale", *La Vie internationale*, 1914, V, s. 10-13.

72 Lyons, *Internationalism*, s. 14, 229-233.

daha iyi anlaşılmaktadır. Kendilerini hapsedip korudukları aşılmaz duvarlar artık geçmişte kalmıştır."[73] Belçikalı önde gelen enternasyonalistler Henri La Fontaine ve Paul Otlet, uluslararası toplantı, proje ve organizasyonları duyurmak için 1912'de kurulmuş *La Vie internationale*'de yayınladıkları makalede bu duyguyu yansıtırlar. "Uluslar arasında daha sıkı temas, deneyim ve çalışmaların paylaşımı, enternasyonalizmin büyüklüğünün ve gücünün kaynağı olacaktır; uzlaşan ve birleşen tüm ülkelerin evrensel uygarlığı böylelikle yükselecektir."[74]

Azalan mesafeler ve artan yakınlaşmanın diğer bir etkisi ise çatışma oldu. Bunun en görünür dışavurumu emperyalizmdi ve en açık yazılı ifadesi de, yandaşlarının emperyalizmi görme biçimleriydi. İlk imparatorlukları kuran İngiliz ve Fransızlar, daha sonra katılan Alman ve Amerikalılar aynı görüş, değer ve korkuları paylaşıyorlardı – yeni teknoloji imparatorlukların keşfetme ve ele geçirme süreçlerini büyük ölçüde kolaylaştırmıştı, karasal uzamı yönetmek ulusal büyüklük için elzemdi, böylesi bir yönetim ahlaken savunulabilirdi, emperyalist karmaşa nihai olarak, özellikle de "tüm bakir topraklar" bittiği zaman, savaşa varacaktı. Enternasyonalizm ve emperyalizm, Kadüs yılanları gibi yeni teknolojiye ve birbirine sarılmıştı.

Fransa, İngiltere ve Portekiz, 1880 yılına kadar Afrika pastasından kopardıkları yaklaşık 1 milyon mil kare kıyı parçasından hoşnuttular. 1890'da İtalya, Almanya, Belçika ve İspanya 6 milyon mil kare aldılar. 1914'te adeta bütün Habeşistan ve Liberya, Avrupa egemenliği altındaydı ve bu da 11,5 milyon mil kareye yakındı: Fransa 4.238.000; Britanya 3.495.000; Almanya ve İtalya her biri 1 milyon; Belçika 800 bin; Portekiz 780.000; İspanya 75.000. Her ne kadar 20. yüzyılın başlarına kadar diğer güçler anlaşmalarla veya resmen tanımamış olsa da, bunların hemen hepsi 1900 yılında edinilmişti. Büyük Avrupalı güçler, karanlığın yüreğini kademeli olarak kendi güneşli

73 Hendrik Christian Anderson, *Creation of a World Centre of Communication*, Paris, 1913, s. x.

74 "La Deuxiéme session du Congrés Mondial", *La Vie internationale*, 1913, s. iii, 524.

topraklarına dönüştürdü. Aynı dönemde Asya'daki edinimler, böylesine devasa topraklar içermiyordu ancak aynı dürtüyle yönlendiriliyordu. Novicow'un kilometrekarelere tapma nosyonu, Marx'ın meta fetişizmi gibi, daha önce maddi ederi büyüten ve insan sefaletini gizleyen değerin, kolektif yanıltma etkisiydi. Yerli nüfusun acılarını gizliyor ve imparatorluğun ödülünü yüceltiyordu. Bu retorik, ülkeden ülkeye küçük değişiklikler gösteriyordu; fakat büyük ulusal alanın ulusal büyüklüğün göstergesi olduğu düşüncesi, iyimser pasifist Norman Angell'in bile kabul ettiği gibi, "evrensel bir ön kabuldü."[75]

J. R. Seeley'in *The Expansion of England* (1883) kitabı, genişlemeyi açıklamaya ve birleştirici güçler üzerinden savunmaya yönelik bir gerekçelendirme değildi. Seeley, "modern dünyada mesafe, büyük ölçüde etkisini kaybetti" diyordu. Buhar ve elektrik, Rusya ve Amerika gibi çok büyük karasal devletlerin örgütlenmesini mümkün kılmıştı; ayrıca ticaret ve göç artışı "sayısız birleştirici gücü" harekete geçirmişti.[76] Seeley, imparatorlukların oluşumundaki potansiyel rekabeti dikkate almamıştı çünkü kitabı yazdığı sırada bu rekabet çok azdı; ancak bu kayıtsızlığı Britanya İmparatorluğu'nun, sadece yerel nüfusa karşı değil ama aynı zamanda özellikle bir yıl sonra genişlemeye başlayan ve her yerde "daha Büyük Britanya"[77] tehdidi ile karşılaşan Almanya gibi, ulusal büyüklük heveslisi tüm ülkelere karşı saldırgan yapısını gizliyordu. James Froude'nin *Oceania* (1885) kitabı, zaten o zaman büyük olan Britanya İmparatorluğu'nun korunması ile ilgiliydi. Ayrımcı savlarını ağaç analojisi üzerinden klasik bir formülasyonla savunuyordu:

---

75 1910 tarihli *The Great Illusion*'da Angell bu varsayımın geçerliliğini çürütmeyi dener; fakat kitap, ironik biçimde, savaşın imkânsız hale geldiği, zira tüm ulusların ticari çıkarlarına aykırı olduğu büyük yanılgısının klasik bir örneğine dönüşür. "Nüfus artışı ve sınaî gelişim konularında çıkış noktası bulabilmek için, bir ulusun... zorunlu olarak karasal genişlemeye ve diğerlerine karşı siyasal güç kullanmaya itildiği doğrultusundaki evrensel öngörüye" rağmen, bu pasifist umudu korur. Gözden geçirilmiş dördüncü baskı, New York, 1913, s. ix.

76 J. R. Seeley, *The Expansion of England*, 1883; yeniden basım Chicago, 1971, s. 234.

77 Bu, erken dönem ünlü bir emperyalist kitabın başlığıydı: Charles Dilke, *Greater Britain*, 2 cilt, Londra, 1866-67.

> Park ya da ormandaki dallarını kaybetmemiş bir meşe ağacı bin yıl yaşar; dallarını keserseniz ya da rüzgâr kırarsa kökünden kurur ve çıplak kalır, artık sadece bir zamanlar ne olduğu ve nasıl bir kaderin ya da şiddetin onu bu hale getirdiğiyle ilgili kıyaslama açısından ilginçtir. Uluslar için de durum budur. Bir ulusun yaşamı, bir ağacın yaşamı gibi, uzantılarındadır. Yapraklar bir ağacın nefes almasını sağlayan ciğerler ve atmosferden beslenmesini mümkün kılan kanallardır. Yalnız başına imalat yapan, dünya pazarında soyulmuş ve çıplak kalmış, sadece dünyanın satın alması için mal üretmeyi umursayan bir İngiltere, zaten dallarını kaybedip çıplaklık durumuna varmıştır; şanını sonsuza dek kaybetmiştir.

"Dünya iyice küçüldü", diye açıklama getirir, Britanya adaları "ağzına kadar doldu" ve dolayısıyla 1885'te İngiliz halkı için büyük sorun, gelecek olan milyonlar için Okyanusya'nın bütünlüğünü sağlamak.[78]

Deniz güçlerini Almanya doğrudan tehdit etmeye başlamadan önce bile Britanya, imparatorluğu korumanın zorluğunu anlamaya başlamıştı; özellikle savaş gemisi yapımındaki gelişmelerin geçmiş deniz üstünlüklerini sarsmasıyla. 1888 ve 1889 yıllarındaki manevralarda, buharlı gemi çağında başarılı kuşatmaların giderek zorlaşacağı ve büyük bir güç için dünyanın her yerinde güvenli limanları ve kömür istasyonlarını kalıcı hale getirmek gerektiği anlaşılmıştı. Sir Charles W. Dilke, 1890 tarihli diğer bir emperyalist metinde, bu meseleye eğildi ve bir restleşme öngördü. Dilke'nin yaklaşımı, imparatorluğun kibrine ve büyüklük üzerinde sabitlenmeye örnek teşkil eder. "Dünyanın geleceği" diyordu, "Anglosakson, Rus ve Çin ırklarına aittir ve gelecek yüzyılın sonuna gelmeden, Fransızlar ve Almanlar, geleceğin Britanya, Amerika ve Rusya'sının yanında muhtemelen pigmeler gibi kalacaktır."[79] Büyüklük lehine böylesi ifadeler tipikti ve her yerde rastlanıyordu. Britanya İmpara-

78 James Froude, *Oceania or England and Her Colonies,* Londra, 1885, 387, s. 389, 392.

79 Charles W. Dilke, *Problems of Greater Britain,* Londra, 1890, II, s. 506-507, 582.

torluğu tarihi üzerine bir çalışmanın sözleriyle: "Tüm türleriyle genişleme sadece doğal ve gerekli değil, aynı zamanda kaçınılmaz da görünüyor; önceden yazılmıştır ve şüphe götürmez doğruluktadır. Kalıtsal dinamizme sahip toplumun spontane dışavurumudur."[80]

Tüm emperyalizm savunucuları aynı imgeleri ve retoriği paylaşırlar – organik analoji ve doğal seçilim, ardından da Nietzsche ve Bergson'dan alınma bazı düşünceler. İngilizler gibi Fransızlar da erken ve görece kolay bir biçimde imparatorluk edindiler, bu nedenle süreç onlara ilk bakışta doğal bir siyasal süreç gibi göründü. Güçlü ekonomi-politikçi Paul Leroy-Beaulieu 1874'te emperyalizm üzerine yazarken, süreci insanın embriyolojik gelişiminin devamı gibi ele alıyordu: "Kolonileşme bir ulusun genişleme gücüdür, yeniden üretim gücüdür, uzam boyunca açılma ve çoğalmasıdır; evrenin ya da büyük bir bölümünün anavatanın dili, alışkanlıkları, düşünce ve yasaları karşısında boyun eğdirilmesidir." Uygar ülkeler için sınırlı uzamlarda tıkanıp kalmak ve dünyanın yarısından fazlasını "cahil" ve "geri" halklara bırakmak, adil ve doğal değildir. Kolonyal imparatorluk yaşamsaldır: "Ya Fransa önemli bir Afrika gücü haline gelir ya da birkaç yüzyılda tali bir güce dönüşür; dünyada en fazla Romanya ya da Yunanistan kadar kabul görür."[81] Ecole Colonial Profesörü Louis Vignon, *L'Expansion de la France* (1891) çalışmasında, her ülke fethettiği toprakları askerî kudret ve zorlu çabasıyla, refahı ve dehasıyla ayrıca "doğanın temel kanunu olan evrensel mücadelede devamlı olarak artırdığı enerjisiyle" korur, diyordu.[82] Diğer bir propagandacı, 1897'de, kolonyal yayılmanın yaşamsal bir gereklilik olduğunu ve ulusların göreceli yaşamsallığını ölçen bir "dinamometre" işlevi gördüğünü öne sürüyordu. Yirmi yıl sonra Jules Harmand, genişlemenin evrensel bir doğa kanunu, *élan vital* ile

80 Ronald Robinson, John Gallagher, Alice Denny, *Africa and the Victorians: The Climax of Imperialism*, New York, 1961, s. 3.

81 Paul Leroy-Beaulieu, *De la colonisation chez les peuples modernes*, 1874; yeniden basım Paris 1886, s. 748-749.

82 Louis Vignon, *L'Expansion de la France*, Paris, 1891, s. 354.

yüklü enerji, içgüdüsel "iktidar iradesinin" ardındaki ruh olduğunu savladı.[83]

Genişlemeye İngiltere'nin ve Fransa'nın ahlaki bağlılığı, Alman savaş suçunu yeniden değerlendirmeyi gerekli kılar. Almanya yenilgiye uğratılan merkez güçlerin lideri olduğundan, kendisinin ve yabancı araştırmacıların yaptığı sayısız çalışma için arşivleri ilk açılan ülke olmuştur. Almanya'da itham ve savunma yoğundur ayrıca Alman akademik geleneğinde fazlasıyla belgelenmiştir. 1961'de Fritz Fischer *Griff nach der* Weltmacht (*Dünya Gücüne Uzanmak*) ile tartışmayı yeniden açarak Almanya karşıtlığını tekrar sahneye koydu, daha sonra 1969'da Krieg der Illusionen (Yanılsamalar Savaşı) ile devam ederek, İkinci Reich'ı savaşa kışkırtan genişlemeci grupları ve emperyalist düşünürleri belgeledi. Çalışması geniş kapsamlı ve ikna edicidir. Ancak benzer belge araştırmaları diğer savaşan taraflar için yapılacak olsa, orada da yakın sayıda genişlemeci grup ve lider olduğu ortaya çıkacaktır; genişlemeye karşı çıkan sosyalistler, liberaller ve enternasyonalistler cenahında benzer zayıflık ve etkisizlik görülecektir; ulusal büyüklük için savaş riskini almaya isteklilik açısından benzer sonuçlara ulaşılacaktır. Her bir ülkedeki siyasal durum farklı eylemleri ve farklı gerekçelendirmeleri gerekli kılsa da altta yatan değerler ve uzun vadeli hedefler aynıdır. Tüm uluslar, bir organizma gibi, ya büyümeye devam etmek ya da ölmek durumunda olduklarını öngörmektedirler. 1900'lere gelindiğinde, karasal genişlemenin yirmi yıl öncesine kıyasla daha fazla Avrupa savaşı riskini barındırdığı açık hale geldi ve birçok emperyalist, genişleme hedeflerini ticari alana taşıdı. Bütün uluslar büyümenin iyi olduğunu öngörüyordu ve hiçbiri buna ulaşmaya çalışmanın akıllıca olduğundan kuşku duymadı. Hepsi, karasal ya da ticari bir imparatorluğu zaten kurmuş olan diğer bir ülkeye meydan okumanın tehlikelerinin farkındaydılar fakat bunun, uluslararası ilişkilerin gerçeği ve alınması gereken bir ölüm-kalım mücadelesi ris-

83 Eugène Poiré, *L'Emigration française aux colonies*, Paris, 1897, s. 331-332. Jules Harmand, *Domination et colonisation*, Paris, 1910, bölüm 2, "L'Expansion naturelle," s. 28-52.

ki olduğunu düşünüyorlardı. Dönemin egemen siyasal değerleri bağlamında düşünüldüğünde, Britanya İmparatorluğu'nun varlığıyla barış için oluşturduğu tehdit ile Almanya'nın buna ulaşmaya çalışma programıyla oluşturduğu tehdit aynıydı. Afrika'da Britanya ve Fransa imparatorluklarının oluşturulmasıyla Almanya'nın meydan okuması arasında *ahlaki* bir ayrım –Afrika yerlilerinden toprak almakla Avrupalı fetihçilerden toprak almak arasında bir ayrım– yapılamazdı. Ahlaki değer aynıdır –büyük iyidir; öngörülen siyasal zorunluluklar da aynıdır– büyüklük için genişlemek ya da sıradanlık. Almanya için korkulu rüya İsveç gibi dağılmaktı; Fransa için ise Yunanistan ya da Romanya gibi "ikinci sınıfa" gerilemekti. Her bir ülkeye, yürüttüğü ayrı ulusal politikaya göre sorumluluk yüklemek mümkündür ancak bu politikaların uzamı kontrol etmeye yönelik ortak değerlerin etrafında şekillendiğini görmek önemlidir. Almanya'nın başarısızlığı, tüm güç sahibi insanların ve toplumun büyük bir kesiminin siyasal gereklilik ve ahlaken iyi kabul ettiği hedeflere, diğer ülkelerle aynı zamanda ulaşamamasıdır. O dönemde hiçbir liderin, eğer büyüme hedefine ve ulusal kudrete bağlı değilse, kendi ülkesinde güç sahibi olması ya da bunu koruması mümkün değildi. Elbette emperyalizm karşıtları vardı; ancak ulusların davranışları üzerinde etkili olamadılar ve imparatorluklar büyüdü.

Britanya Dışişleri Bakanlığı Müsteşarı Sir Eyre Crowe, 1907 tarihli ünlü memorandumda, Alman *weltpolitik* değerlendirmesini dönemin ahlaki-siyasal bağlamında yapıyordu: "Almanya gibi sağlıklı ve güçlü bir devlet, 60 milyon mensubuyla genişlemelidir, hareketsiz duramaz. Çoğalan nüfusunun ulusallığını terk etmeden göç edebileceği topraklara sahip olmalıdır... *Almanya gibi* zinde ve büyüyen bir ülkenin, meşruiyet zeminini terk etmeden, doğal hak olarak ortaya koyduğu sağlıklı genişleme taleplerini yok saymak, hem adil hem de siyasi olmayacaktır."[84] "Sağlıklı" bir ulusun genişleyebileceği sınırlı kaynaklar ve sınırlı uzam nedeniyle Alman "ulusal hakkının"

84 Aktarıldığı kaynak; yayına hazırlayan Imanuel Geiss, July 1914, *The Outbreak of the First World War, Selected Documents,* New York, 1975, s. 29-31.

yerine getirilmesi Britanya çıkarlarıyla çatışacaktır; dolayısıyla Crowe'un, Alman genişlemesinin "meşruiyet zeminini terk etmemesi" beklentisi –ki bununla İngiltere'ye tehdit oluşturmamasını kast ediyordu– eğer kendisiyle çelişkili kabul edilmeyecekse bir hayaldi. Diğer taraftan bu metin, tüm dönem ulusları için geçerli emperyalist dürtülerin ve onları sürekli çelişkiye düşüren düşünceler bütününe bağlılığın şeffaf bir çözümlemesidir.

Genişleme kavramının önünde eğilmek, Yunan ve Roma, Portekiz ve İspanya, İngiltere ve Fransa imparatorlukları kadar eskidir. Hıristiyanlığın Yakın Doğu'ya, Yeni Dünya'ya, Asya'ya ve son olarak da Afrika'ya yayılması, Avrupa'nın zihninde başarılı bir düşünce modeli, tanrısallığın ve kutsallığın zaferidir. Avrupalıların uzama hükmetme arzusu konusunda ikna edilmeleri gerekmiyordu: Tarihsel bilinçlerine kazınmıştı. 19. yüzyıldaki dışavurumunun benzersizliği, maddi ve entelektüel anlamda yeni teknolojiye bağlıydı ve bu teknoloji uzak yerleri, eşsiz hız ve etkinlikle iç içe geçiriyordu. Avrupa tarihinin tümünde küçüklük ve büzülme, hastalık ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Almanya'nın "dünya gücüne uzanması", aslında, eski ve evrensel kabul gören bir ilkenin modern ulusal bir türüdür. Eğer Almanya'da edebiyat daha etkili ve önemli görülüyorsa bunun nedeni, geç kalmışlık ve dışarıda kalma korkusudur. Alman politikalarını şekillendiren değerler, daha önceki on yıllar boyunca İngiliz ve Fransızlara ilham veren değerlerdir. Fischer; Gustav Schmoller, Hans Delbrück, Max Sering, Otto Hintze, Erich Marcks, Paul Rohrbach ve Ratzel'e ayrıntılı olarak eğilen, Alman *Lebensraum, Schicksalsraum ve Weltpolitik* tartışmalarına ve olumlamalarına sahip çıkan, Rudolf Kjellén gibi etkili tarihçiler ve siyaset düşünürlerinin yazdıklarını inceler.[85] Bu çalışmayı yinelemek gereksizdir ancak kısa bir değerlendirme, Alman emperyalizm retoriğinin, büyüklüğün ulusal kudret, refah ve gelecek nesillerin umudu için zorunlu ol-

85 Fritz Fischer, *Griff nach der Weltmacht*, *Birinci Dünya Savaşında Almanya'nın Hedefleri* diye çevrilmiştir, New York, 1967, s. 7, 49; *War of Illusions: German Policies from 1911 to 1914*, New York, 1975.

duğu "evrensel öngörüsünü" paylaşan diğer büyük güçlerle aynı olduğunu gösterir.

Alman Şansölyesi Bethmann Hollweg'in özel sekreteri Kurt Riezler'in yazdığı iki kitap, Alman emperyalizmi savlarının çoğunu özetlemektedir ve 1914 Temmuz krizinde, karar vericiler üzerinde doğrudan etkili olan bir çizgiyi ortaya çıkarır. Bismarck diplomasiyi "mümkün olana ulaşma sanatı" diye tanımlar; ancak Riezler için, ilk kitabının başlığında ifade edildiği gibi, imkânsızın başarılmasıdır: *Die Erforderlichkeit des Unmöglichen* (*İmkânsızın Gerekliliği*; 1913). 1884 yılına kadar Bismarck'ın ılımlı kolonyal politikası, bütün canlıların büyümesi gerektiği doğa kanununu ihlal etmiştir. Riezler Almanya'nın genişlemek zorunda olduğuna ya da öleceğine inanır ve bunu örneklemek için doğal sembollere başvurur. Tohumların filizlenmesi, beslenme süreçleri, dalların uzaması, organların kabarması, türlerin üremesi – iki yüz sayfa boyunca savlarını analoji üzerinden sürdürerek, her canlının, sonsuz ve karşı konulamaz entelekya sürecinde kendini nasıl aştığını göstermeye çalışır. Bergson'un, organizmaları daha karmaşık biçimler almaya yönelten yaşamsal enerji yaklaşımı, Riezler'in "devletlerin fizyolojisi"nde içeriliyordu ve Almanya, ortak imkânsız arayışının birleştirdiği tekil ruhların organik bütünlüğü olarak ele alınıyordu. Ulusal birliğin dört öğesi vardı: Uzam, ırk, kültür ve ulus. Uzamsal birliğin tesisi zorunlu olarak dışarıda kalanlarla çelişkiye yol açıyordu. "Organizma, çevresindeki düşman dünya karşısında eylem ve karşı eylem sergilemek zorunda olan bir süreçtir." Riezler Alman Kuşatmasının (*Einkreisung*) bio-metafiziğini sağladı.[86] 1914 tarihli *Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart*'da, insanlarla kurulu uluslararası ilişkiler arasındaki mesafeyi düzenleyen dünyadaki iki karşıt eğilimi çözümlüyordu. Kozmopolit eğilim, insanları yaklaştırıyor ve uluslararası hakları besliyordu; milli eğilim insanlar arasındaki mesafeyi artırıyor ve düşmanlık oluşturuyordu, ayrıca her ikisi de yükselişte gibiydi. "Uluslararası ticaret ve insanların, malların ve düşüncelerin değişimi çağı, aynı zamanda artan milliyetçi eğilim-

86 Kurt Riezler, *Die Erforderlichkeit des Unmöglichen*, Münih, 1913, s. 229 vd.

ler ve insanların uzaklaşması çağıydı." Milli eğilim gelişmeli ve bireyler gibi özerk olmalıydı, uluslar, yapraklarıyla güneş ışığını emmek için uzanan ağaç dalları gibi uzamda genişlemeliydi. Çevreye egemen olma iradesi durdurulamaz ve doyurulamaz bir yaşam ilkesiydi ve bu nedenle de zorunlu olarak çatışmalara yol açıyordu. Her ne kadar bio-metafiziği bu çelişkiye işaret etse de Riezler, aynı zamanda, ticari trafik artışının ulusları bir araya getirdiğini; uluslararası siyasal matrisin çok sıkı bağları olduğundan, herhangi bir hareketin tüm yapının dengesini bozduğunu ve yeni güçlü silahlar nedeniyle zafer kazananın bile savaştan kârlı çıkamayabileceğini de belirtir.[87] Ratzel'den Riezler'e, Alman jeopolitik düşüncesinin temel meseleleri; hapseden sınırların yarattığı hayal kırıklığı, genişleme arzusu, ülkenin doğru bir gelişme gösteremeyeceğinden duyulan korku ve yayılmacı dış politikanın tehlikeli bir savaşa yol açabileceği konusunda giderek güçlenen kanaat olmuştur.

Amerikan yayılmacılığının kolları Pasifik ve Karayipler'i sarmadan çok daha önce, emperyalizm halkın bilincine derin bir biçimde kazınmıştır. 1845'te *New York Evening* editörü John L. O'Sullivan, Birleşik Devletler'in Batı'ya genişlemesinde Meksikalılara ve Kızılderililere ait toprakların alınmasını tarif etmek için "aşikâr kader" terimini ortaya sürmüştür: "Araştırma, keşfetme, yerleşme, birleşme haklarının tüm ağ dokularıyla uzağa, uzağa... Özgürlük ve federe öz-yönetim büyük deneyiminin gelişimi için Tanrı'nın bize bahşettiği yayılma ve tüm kıtaya sahip olma hakkımızın getirdiği aşikâr kader. Bu, ağacın havadaki ve topraktaki uzam hakkı gibi, esasa ilişkin tam gelişimi ve büyüme yazgısına uygun bir haktır."[88] Bu retorik, daha sonraki Avrupa emperyalist metinlerinden farksızdır.

Amerikalılar "bakir topraklara" doğru genişlerken, belki Tanrı'nın iradesi değil ama daha üst bir kaderi gerçekleştirmenin güvenine sahiptiler. *Lebensraum* (yaşam alanı) arayışı içinde, denizleri aşan ya da devasa bir kıta imparatorluğuna dönü-

87 J. J. Ruedorffer (Kurt Riezler'in müstear adı), *Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart*, Stuttgart, 1914, s. 4, 10, 27, 216, 226.

88 John L. O'Sullivan, "The True Title", *New York Morning News*, 27 Aralık 1845.

şen Almanya'yı tahayyül ederken, Alman jeopolitikçilerinin kafasında, şüphesiz çarpıcı bir kıta ötesi genişleme vardı. Amerika'nın demokrasi potası olan sınırlar, aynı zamanda bir halkın yok edilmesinin gerçekleştiği yerdi. O halk ki yakın zamana kadar halk kültüründe, geniş açık alanları garip kabile törenleri ve tuhaf tanrılara ibadet için harcayan kafa derisi avcıları olarak tarif ediliyorlardı; "öncü ruh" ise cesaret ve beceri ile özdeşti. Dünyanın diğer hiçbir ülkesinde genişleme, Amerika'daki gibi doğal ve bir ulusun kaderinin gerçekleştirilmesinin parçası olarak kaçınılmaz addedilmemiştir.

Sonunda Amerikan genişlemesi denizleri aştı: Hawaii, Puerto Rico, Guam ve Filipinler'i 1898'de ilhak etti; Küba 1901'de denetim altına alındı, aslında Kanal Bölgesi 1903'te ilhak edildi, Virgin Adaları 1917'de Danimarka'dan satın alındı. Başlangıç evresi, yatırım çıkışlarını güvenceye alabilmek için saldırgan bir dış politika gerektiren Amerikan tüzel sisteminin ortaya çıkışıyla çakıştı. Bu politikanın mimarlarından, önde gelen bankacı Charles A. Conant, 1898'de yazdığı önemli makalede Amerikan genişlemesini çözümledi. Ağaç benzetmesi, meseleye parmak basmak için bir kez daha devredeydi. "Büyüyen ağacın tüm engelleri yıkmasına yol açan, Gotları, Vandalları ve son olarak Sakson atalarımızı, ardı ardına ve kaçınılmaz olarak Roma'nın dekadan şehirlerine çeken, karşı konulmaz genişleme eğilimi bir kez daha yürürlükte görünüyor ve Amerikan sermayesi için kanallar, Amerikan girişimleri için fırsatlar arıyor." Conant'ın da inandığı gibi, tarihsel örnekler, genişleme eğiliminin evrensel olduğunu gösteriyor fakat onun dönemindeki dışavurumu, kapitalizmin benzersiz bir krizine özgüdür. Diğer ülkelerle resmi ilişkiler göreceli olarak önemsizdir; ama artık birikimlerin yatırıma dönüşmesini mümkün kılacak bazı düzenlemelerin güvenlik altına alınması zorunludur, "eğer fiilî ekonomik düzenin bütünsel kurgusu, sosyal devrimlerle sarsılsın istenmiyorsa."[89] En azından ticari genişlemeye duyulan evrensel bağlılık, eski Dışişleri Bakanı John W. Foster tara-

89 Charles A. Conant, "The Economic Basis of 'Imperialism'", *North American Review*, Eylül 1898, s. 326-327.

fından doğrulanıyordu. 1900'de şöyle yazacaktı: "Karasal genişleme politikaları konusunda, aralarında ne tür görüş farkları olursa olsun Amerikan vatandaşlarının hepsi, ticari genişlemenin arzulanır bir durum olduğunda uzlaşıyorlar."[90] Başkanlar McKinley ve Roosevelt tarafından desteklenen, politikacı liderler John Hay ve Henry Cabot Lodge tarafından uygulanan ve tarihçiler Frederick Jackson Turner ve Brooks Adams tarafından yorumlanan, "genişleme ya da durgunluk" dış politika yaklaşımının şekillendirdiği Amerikan tarihinin "hatları", William Appleman Williams tarafından incelendi. Kendi sınır tezinin popüler bir versiyonunda Turner'in yazdığı, 1896 *Athlantic Monthly*'de yayınlanan makalede şöyle deniyordu: "Gerçekten üç yüzyıl boyunca Amerikan hayatının hâkim gerçeği genişleme olmuştur."[91] Adams, 1900'de *America's Economic Supremacy*'ye yazdığı metinde, tarihsel olarak daha özgül bir dışavurum gözlüyordu: "Tüm enerjik ırklar, artık imalatı emme kapasitesine sahip açık pazarlara sahip olma yarışına girmiş durumdalar; zira kendilerini geçindirebilmek için ihracatı desteklemeye zorlanıyorlar."[92]

Modern dönemin, teknolojinin yarattığı ve kentleşme ile emperyalizmin yaygınlaştırdığı yeni bir mesafe anlayışı vardı. İletişim ve ulaşım hatları görülmedik mesafelere ulaştı, ayrıca insanları her yere dağıtırken aynı zamanda daha önce olmadığı kadar yakınlaştırdı. Etkileriyle ilgili değerlendirmeler, uzamsal dinamikleri kadar çeşitliydi. 1903 yılında Alman tarihçi Erich Marcks şöyle diyordu: "Dünya daha zor ve daha kavgacı, hatta dışlayıcı hale geldi; daha önce olmadığı kadar büyük bir birlik içinde her şey birbirine değiyor, her şey birbirine bağlanıyor ancak aynı zamanda yine bu birlik içinde her şey birbirini itiyor ve çarpışıyor; bu birlikte, eskiden hayalini kurduğumuz temel düşüncelerin önyargısız uyumunun ve özgür, bütünleyici

90 Aktaran William Appleman Williams, *The Contours of American History*, New York, 1966, s. 368.

91 William Appleman Williams, *The Tragedy of American Diplomacy*, New York, 1962, s. 24.

92 Brooks Adams, *America's Economic Supremacy*, New York, 1900, s. 29.

rekabetin az sayıda izi var."[93] Teknoloji, milliyetçilik yumağını sıkılaştırdı ve uluslararası işbirliğini kolaylaştırdı; ancak aynı zamanda hepsi imparatorluk elde etmeye çalışan ve bir dizi krizle yüz yüze gelen ulusları böldü. Dönemin en büyük ironilerinden biri, dünya böylesine güçlü bir bütünlük kazandıktan sonra dünya savaşının mümkün hale gelmesidir.

93 Erich Marcks, "Die imperialistische Idee in der Gegenwart", 1903, *Männer und Zeiten: Aufsätze und Reden zur neuen Geschichte*, 1911, II, s. 271.

9

Yön

Genişleme ve uzamı denetleme dürtüsü evrenseldi ancak bu dürtünün yönü ülkeden ülkeye değişiyordu; çünkü her ulus, imparatorluk kurma, ticaret yapma ve müttefikler ağında daha iyi bir konum edinmeye çalışıyordu. Doğu-batı ekseninde, Trans-Sibirya ve Berlin-Bağdat demiryolları üzerinden seyahat çok daha özgürce akıyordu ve Avrupa siyaseti de 1914'te merkezdeki güçleri kuşatan iki büyük çarpışma cephesi oluşturan ittifak sistemleriyle aynı hatlarda şekillendi. Ancak milli uzamsal yönelimleri ele almadan önce, uçakla ortaya çıkan evrensel yön kaymasını incelemeliyiz.

Kültürel etkileri, nihai olarak üst-alt ekseniyle birleştirilen, kökleri derinde değerlerle tanımlanır. Alçak; ahlaksızlığı, bayağılığı, yoksulluğu ve sahtekârlığı ifade eder. Yüksek; büyümenin ve umudun yönü, ışığın kaynağı, meleklerin ve tanrıların ilahi mekânıdır. Ovid'den Shelley'e, yüksekte uçan kuşlar özgürlüğün simgesidir. İnsanlar uçmakla ilgili tutumlarına göre ayrılabilir; bazıları, diğer bir büyük teknolojik özgürleşme olarak ona selam dururken, bazıları yıkıcı potansiyelini sezmişlerdir. Her ne kadar önceleri uçan makinenin çok az etkisi olacağını düşünse de, H. G. Wells, ikinci gruba girer. 1901 yılında en berbat tahminini yapar: "Havacılığın, ulaşım ve iletişimde

ciddi bir değişim işlevi göreceğine hiç ihtimal vermiyorum."[1] Bu yanlıştan yedi yıl sonra, yazdığı bilim-kurgu romanı *The War in the Air* ile dönecek; hava savaşlarının olası tehlikelerini ayrıntılı olarak ele alarak ve uçakların önemli bir askerî rol oynadığı 1914-1918 döneminin olgu ve duygularını doğru bir biçimde öngörecektir. Wells, Birinci Dünya Savaşı hava bombardımanlarının yıkıcı etkisini gerçekte olduğundan daha büyük tahayyül etmişti ama roman, çağdaşları arasında giderek büyüyen korkuları tespit ediyor ve Guernica ve Dresden'deki dehşetin habercisi oluyordu. Romanın kahramanı Bert Smallways, küçük bir İngiliz şehrinde büyümüştü ve 20. yüzyılın başlarında "hız idealine" merak saracaktı. Bir balon gezintisi sırasında Almanya üzerinde uçarken, Almanya'yı dünya egemenliğine taşıyacak bir savaşa hazırlanan hava filosuna şahit oluyordu. Wells, romanında çağının benzersiz yeni boyutlarını yorumluyordu: Tüm insanlar arasındaki doğal birleştirici içgüdü, bir zamanlar dünyayı bir arada tutmuştu; "ancak hız, kapsam, materyal, ölçek değişiminin vahşi müdahalesi ve daha sonra oluşacak insan hayatının imkânları, eski sınırları, eski korunak ve ayrımları vahşice yerle bir etti." Uçak, koruyucu sınırları kıran ve yeni uzamsal dinamikler yaratan teknolojinin farklı türlerinden biriydi. "Bilimsel gelişme insani meselelerin ölçeğini değiştirdi. Hızlı mekanik çekiş sayesinde insanları bir araya toplarken, toplumsal, ekonomik, fiziksel olarak öylesine yakınlaştırdı ki eski ulus ve krallık ayrımları artık mümkün değildi." İnsanlar kalabalık şehirlerde birbirlerini itip kakıyor ve uluslar dünyanın her yerinde çatışıyordu, "nüfuslar taşarken, karşı karşıya geliyorlardı" ve enerjilerini askerî silahlanma için harcıyorlardı. Altı büyük güç (Amerika, Almanya, İngiltere, Fransa, Rusya ile Çin-Japonya ittifakı) vardı ve Almanya'nın Monroe Doktrini'ni reddetmesi, batı yarıkürede Amerikan hegemonyasına meydan okumaya karar vermesi ile savaş başladı.[2]

Wells 1908 tarihli romanında, 1914 Temmuzu'nda savaşa koşar adım gidişe dair tuhaf sezgisiyle, diplomatların ve hava-

1 H. G. Wells, *Anticipations*, Londra, 1914, s. 35.

2 H. G. Wells, *The War in the Air*, Londra, 1908, s. 96, 98, 99.

daki kurgusal savaşı başlatan askerlerin acelesini betimliyordu. Schlieffen Planı'nın bir de hava versiyonu vardı ve buna göre Alman hava filosu, Amerikalıları karşı hücum başlatmadan hemen önce vuruyordu. Sarajevo'daki suikasttan iki gün sonra Kayser Wilhelm'in ünlü saptaması "şimdi ya da hiçbir zaman" (Pan-Sırp hareketini ezerek Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun korunması fırsatına gönderme yapıyor),[3] Wells tarafından önceden canlandırılıyordu: "'Şimdi ya da hiçbir zaman' dedi Almanlar –'gökyüzünü ya şimdi zapt etmeliyiz ya da hiçbir zaman– tıpkı bir zamanlar Britanyalıların denizleri zapt ettiği gibi!'" Avrupa'yı hızla savaşa sürükleyen ittifak yapılarının ve askerî gerekirliklerin zincirleme etkileri romanda, gerçek küresel ölçekte öngörülmektedir. "Diplomasi için zaman yoktu. Karşılıklı uyarılar ve ültimatomlar gönderildi ve birkaç saat içinde panik ateşiyle tutuşan dünya, açıkça savaşın içindeydi." Şehirler hedef alındı, ulusların siyasal ve sosyal yapıları parçalandı ve "dünyayı yüz yıldır bir arada tutan olağanüstü kredi ve finans örgüsü gerildi ve dağıldı."[4] Savaş cepheleri yoktu. İlk kez üçüncü boyutta savaşan uçaklardaki adamlar, şehirlerin kalbini görüp ateş yağdırırlarken, kalın şehir duvarlarını ya da iyi korunan çevrelerini aşmak zorunda değillerdi. Wells, panik ve salgın öngörüsüyle, savaşın yol açtığı medeniyet çöküşü ile bitiriyordu. Bert Smallways New York katliamına şahit olduktan sonra, aynısının Londra'da da olabileceğini, "gümüşi denizlerin ortasındaki küçük adanın dokunulmazlığının sonuna geldiğini", artık hiçbir yerin güvenli olmadığını fark edecekti.

1909'da C. F. G. Masterman'ın incelikle işlediği gelecek tasavvurunda, uçaklardan yağan bombalar, "geniş düzlüklerdeki şehirlere yağan cehennem ateşi gibiydi." Sonra İngiltere birdenbire, "gökyüzünden yağan ordular karşısında çaresiz ve savunmasız" kalacaktı.[5] Aynı yıl, cam mimariyle açık binalar ve

3 Viyana'daki Alman Elçisi Tschirschky'den 30 Haziran 1914'te Alman Şansölyesi Bethmann Hollweg'e gönderilen rapora yazılmış kenar notu. Yayına hazırlayan Imanuel Geiss, July 1914, *The Outbreak of the First World War: Selected Documents*, New York, 1974, s. 64.

4 Wells, *War in the Air*, s. 105, 243-244.

5 C. F. G. Masterman, *The Condition of England*, Londra, 1909, s. 182, 239.

gece uçuşları için ışık yayarak dağları aşan açık şehirler tasarlayan Paul Scheerbart, hava savaşlarının sabit tahkimatlar üzerindeki korkunç etkileri konusunda kafa yoruyordu. Uçaklar isterlerse sabit hedeflere "dinamik torpidolar" bırakabilirdi. "Bu tür savaş şeytanlıklarını sadece tahayyül etmek bile", diyordu, "sinirsel bir çöküşe sebep olabilir."[6]

Ancak diğer sinirler pozitif uyarılıyordu. 1909 Temmuzu'nda, İngiliz Kanalı uçakla otuz altı buçuk dakikada aşılıyordu. Halk durumu çılgınca bir coşkuyla karşıladı ve Fransız pilot Louis Blériot uluslararası bir kahraman oldu. Stefan Zweig Viyana'daki tepkiyi değerlendirdi. "Blériot Kanalın üzerinde uçtuğunda, sanki kendi kahramanımızmış gibi sevinçle haykırdık; tekniğimizin, bilimimizin ardı ardına başarılarından duyduğumuz gurur sayesinde bir Avrupa topluluğu ruhu, Avrupa ulusal bilinci varlık kazanmaya başladı. Uçaklar üzerlerinden bu kadar kolay uçabilirken sınırların ne kadar gereksiz olduğunu düşündük; gümrükler, muhafızlar ve sınır devriyeleri nasıl bölgesel ve yapaydı, açıkça birlik ve dünya kardeşliğinin peşinde olan çağın ruhuna ne kadar da aykırıydı!"[7] Ağustos ayında Reims'de düzenlenen havacılık yarışması, birçok ülkeden katılımcıların ve gözlemcilerin ilgisini çekti. Kanvas ve tellerden yapılmış dayanıksız uçaklar, rastgele dikilmiş direklerin etrafında yarışırken, bu bir haftalık teknoloji ve yetenek gösterisini izlemek üzere yarım milyon insan toplanmıştı. Kasım ayında Fransa Otomobil Kulübü'nün düzenlediği Grand Prix yarışları, katılım azlığı nedeniyle iptal edildi.[8] Reims yarışları ilgiyi yollardan gökyüzüne çevirmişti ve günün macera sınırı ile insan dikkatinin yeni yönü yukarıdaydı.

Uçağın insan bilincini yükseltmesine, insanları ve ulusları birleştirme kapasitesine, bir yıl sonra Amerikalı gazeteci Victor Lougheed değindi. Uçaklar "ulusal sınırların meydana getirdiği

6 Paul Scheerbart, *Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Land-Heere, Festungen und Seeflotten*, Berlin, 1909.

7 Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Lincoln, Nebraska, 1964, s. 196.

8 Serrano Villard, *Contact! The Story of the Early Birds, Man's First Decade of Flight from Kitty Hawk to World War 1*, New York, 1968, s. 73-84.

yapay engelleri" yok etmişti ve "göz benzeri projektörlerinden dünyanın en ücra köşelerine yayılan ışık, bilimin ve romansın ve gelişimin ve kardeşliğin ışığını taşıyordu."[9] Tarihsel kayıtlar, uçmanın aşkın niteliklerine dair coşkulu övgülerle doludur. 1913'te G. S. Lee, insan bilincine yeni bir yön yarattığı düşüncesini ileri sürer. Düşüncede, "dünyanın önündeki bir kapağın açılması gibi" köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Wilbur Wright'ın New York çevresinde uçuşu yüz binlerce insanı çatılara çekmiş ve "tüm şehrin kafası gökyüzüne çevrilmiştir."[10] Evini çok zor terk eden Proust bile, büyük aşkı, roman kahramanı Albertine'in model aldığı Alfred Agostinelli bir uçak kazasında ölünce, uçma tutkusuyla trajik bir bağ kurdu. Agostinelli Mart 1913'te denizin üzerinde eğitim uçuşu yaparken, alçak bir dönüş sırasında kanadını suya kaptırdı. Denize çakıldığı yerden birkaç yüz yarda uzaktaki kıyıdan olayı dehşetle izleyenler, yüzme bilmeyen Agostinelli'nin, kurtarma botu yaklaştığı sırada uçak enkazında koltuğunda oturur vaziyette battığını gördüler. Ancak romanda Proust üst dinamiği vurguluyordu: "Akşamın maviliğinde böcekler gibi, kahverengi noktalar olarak birkaç saat önce gördüğüm uçaklar, şimdi gecenin karanlığında ışıldayan ateş gemileri gibi geçiyorlar... Belki de bu insan taşıyan kayan yıldızların bize hissettirdiği en büyük güzellik izlenimi, basitçe, nadiren gözlerimizi çevirdiğimiz gökyüzüne bakmaya bizi zorlamasındandır."[11]

Diğer bir ruhsal yükseklik aşağı bakmakla ilgiliydi. Marinetti'ye göre bu durum, şiirin "kanatsız" gelenekten ve "yere çakılıp kalmış sınırlı sözdizimlerinden" kurtulmasına yardımcı olan Fütürist geniş görüşe ilham oldu. Uçuşta çarpıcı analojiler buldu. "Artık nesnelere yeni bir bakış açısından, kafam yukarıda ya da arkadan değil ama doğrudan aşağıya, küçülmüş görerek, bakıyorum, böylece eski mantık boyunduruğundan ve antik düşünce biçimlerinin düz çizgilerinden kurtulmaya muvaf-

9 Victor Laugheed, *Vehicles of the Air,* Chicago, 1909, s. 36, 40-41.

10 G. S. Lee, *Crowds: A Moving Picture of Democracy,* Garden City, New York, 1913, s. 60, 88.

11 Marcel Proust, *The Past Recaptured,* New York, 1970, s. 80.

fak oluyorum."[12] Gertrude Stein, eski görme biçimlerinden Kübist kopuşu, hiçbirisi uçağa binmemiş olsa da, havadan bakışın etkilediği yorumunu yapıyordu. Otomobilden görünen manzara, özünde yürürken ya da trenle giderken görülenden farklı değildi "ancak uçaktan yeryüzünün görünüşü bambaşkaydı."

> Dolayısıyla 20. yüzyıl 19. yüzyılla aynı değildir ve Picasso'nun yeryüzünü hiç uçaktan görmediğini, 20. yüzyıl insanı olarak yeryüzünün 19. yüzyılla aynı olmadığını kaçınılmaz olarak bildiğini, kaçınılmaz olarak bildiği için yaptığının farklı olduğunu ve artık bütün dünyanın bunu gördüğünü bilmek çok ilginç. Amerika'da iken, ilk defa oldukça fazla uçak seyahati yaptım ve yeryüzüne baktığımda, daha hiçbir ressamın uçağa binmediği bir dönemde ortaya çıkan kübizmin çizgilerini gördüm. Dünya yüzeyinde Picasso'nun, birbirine karışan, giden ve gelen, oluşan ve kendini yok eden çizgilerini gördüm...[13]

Kübist derinlik azalması, önemsiz detayların elenmesi, basit biçimli kompozisyonlar, tüm resim yüzeyinin bütünleşmesi, uçan bir uçaktan dünyayı görmenin resimsel simgeleridir. Her ne kadar Picasso veya Braque'ın uçtuğuna ya da hava fotoğraflarından etkilendiğine dair bir kanıt yoksa da, Stein'in saptaması, doğrudan bir etkinin ele alınışı değil ama en azından doğru bir metafordur.

Amerikalı askerî araştırmacı Henry Suplee, havadan bombalama ihtimalinin savaştan caydırıcı rolü olduğunu düşünüyordu. Savaşların sona ereceğini iddia ediyordu çünkü hepsi eşit derecede savunmasız kaldığı için hiçbir egemen, bunu göze almaya cesaret edemezdi. New York limanındaki gemilerin hava fotoğrafının altına şöyle yazmıştı: "Savunmasız New York - Brooklyn Köprüsü'nün Bir Mil Üzerinden Geçen Uçaktan." Ne gemiler ne sabit tahkimatlar bir şehri koruyamazdı. "Silahsız ve savunmasız bir şehre yukarıdan bakma fırsatını bulan herhan-

12 Filippo Marinetti, "Technical Manifesto of Futurist Literature", *Marinetti: Selected Writings*, yayına hazırlayan R. W. Flint, New York, 1971, s. 88.

13 Gertrude Stein, *Picasso*, 1938; yeniden basım New York, 1959, s. 49-50.

gi bir kişi, silahlı savunma çabasının da ne kadar umutsuz olduğunu hemen anlardı."[14] Ancak yıkım korkusunun savaşları durduracağına herkes güven duymuyordu. 1899 ve 1907 Lahey Barış Konferansları'nda, balonlardan mermi atmanın izin verilebilir olup olmadığı tartışıldı. İlk konferans beş yıllık bir yasak koydu ve bu 1907'de yinelendi. 1912 tarihli bir makale, hava bombardımanı karşıtı acil protesto çağrısı yapıyordu; fakat sorunun, 1915 için planlanan ve tabii ki yapılamayan Lahey Barış Konferansı'na kadar muhtemelen çözülemeyeceğini ileri sürüyordu.[15]

1914'te başlayan savaş, birçok insanın öngörüsü olan bomba yağmurunu ve yıkımı getirmedi. Bazı hava bombardımanları olsa da uçaklar, büyük ölçüde keşif ve topçu ateşini yönlendirme amaçlı kullanıldı. 1916'da yayınlanan savaşta uçaklar konulu bir kitapta, Britanya askerî tarihçisi William A. Robson, savaş öncesi yıllarda yaygın olan coşkulu retoriğe hâlâ başvurabiliyordu – "aşağıda ve etrafta muhteşem bir panorama var, yüzünüze çarpan hava canlandırıyor, hızı algılıyorsunuz... Olağanüstü bir yüzme hissi." Havada sürtünme yok, yerle temasın yol açtığı sarsıntı, toz ve diğer engeller yok. Pilot "uzamsallığın, ihtişamın, asaletin tarifi imkânsız duygularıyla yüklü... zihninde ve bedeninde bu yükselmeyi hissediyor." Robson'a göre, yeryüzünde benzeri görülmemiş bir yıkımın yaşandığı bu çağda uçak, uluslararası ulaşımı ve iletişimi hızlandıracak, savaşa yol açan cehalet ve yanlış anlamaları azaltacaktır. Alman Fokkerler ve İngiliz Havillandlar Avrupa semalarında it dalaşı yaparken bile şöyle yazar: "Gökyüzünde sonsuz bir alan var ve bu tabii ki sadece herkesin ihtiyacı olan uzamı sağlamakla kalmayıp her ulusa yeterli bir hareket alanı da sağlıyor."[16] Robson, uçma çağında barış ve daha fazla anlayış beklentisi sonucuna ulaşırken, uçağın zaman içinde "yeryüzünü ve gökyüzünü yeterince yakınlaşarak Batı ve Doğu arasındaki duvarları yıkma-

14 Henry Harrison Suplee, "The Peace Makers", *Cassier's*, Eylül 1913, s. 97, 102.

15 H Brougham Leech, "The Jurisprudence of the Air", *The Fortnightly Review*, 98, 1912, s. 234-251.

16 William A. Robson, *Aircraft in War and Peace*, Londra, 1916, s. 166-167, 175.

nın gerekli koşullarını birlikte yaratmalarını" mümkün kılacağını umuyordu.[17]

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıl uçak Doğu ile Batı'yı bağlayacak bir kapsama sahip değildi; ancak Avrupa ulusları arasındaki jeopolitik ilişkilerde bir devrim başlattı, mesela Blériot'nun uçuşuyla İngiltere'nin ada olarak stratejik avantajının azalmasına ve devlet adamlarının kıta sorunlarıyla çok daha yakından ilgilenmeleri gereğine yol açması gibi. Ancak uçağın yarattığı yeni yukarı anlayışına rağmen, bireyler açısından yön anlayışı bu dönemde önemli bir değişime uğramadı. Genel jeopolitik düzeyde, yeni teknoloji ve politik manevralar, uluslararası ilişkilerde sürekli sarsıntıya neden olurken, ulusların yönsel hareketlerinin doğrultusunu keskin biçimde değiştirdi.

İki karşıt ittifak sistemi içinde yer alan Avrupa ülkelerinin uzamsal yönelimlerinde çarpıcı bir zıtlık vardı. 1914 savaşında en savaş yanlısı beş ülke içinde İngiltere, en küçük ulus olma ve ada olma jeopolitik özellikleri açısından tekti. Nüfusun yoğunluğu ve şehirlerin yakınlığı, dev boyutları ve seyrek nüfus dağılımı olan Rusya'dan ya da sayısız yıkıcı iç bölünmeleri olan Avusturya-Macaristan'dan daha yekvücut davranabilmesini mümkün kılmıştır. Sınırları güvenli bir ada-ulus olan İngiltere, etki alanı geniş bir imparatorluğu güvenceye alabilmişti ve dış yönelimlilik açısından farklıydı. Britanya ticareti bütünlüklü bir nüveden yayılarak tüm dünyaya uzanırken, tüm küreyi egemenlik alanları ve etki koridorlarıyla çapraz olarak her yönde kesiyordu. Amerikan kolonilerine, Kanada, Avustralya ve Hindistan'a yönelik ilgi Britanya'nın enlemler boyunca uzanmasını sağlıyor ve Afrika'da boylamlar yönünde hareket ederek, Cape'ten Kahire'ye, güney-kuzey yönünde bir demiryolu hattı inşa etmeye yetecek kadar alanı güvence altına alıyordu. Bir yandan kıtadan ayrı geleneksel bir politika izlerken, İngilizler her zaman kanalın karşısındaki gelişmelere dikkat etmişlerdir; özellikle de 1890'da Alman üretimi Britanya'nın sınai üstünlüğünü tehdit ettiğinde (1893 yılın-

17 Bkz. Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West*, 1889.

da Alman çelik üretimi Britanya'yı geçmiştir) ve Alman hükümeti bir savaş filosu oluşturmaya başladığında olduğu gibi, Britanya ticareti ve deniz kuvvetlerine tehdit oluşturmaya başladığında. Birkaç yıl içinde, Ernest E. Williams'ın 1896 tarihli kuruntulu kitabı *Made in Germany*'de ifade ettiği gibi, bu görkemli yalıtılmışlık sorunlu bir saplantıya dönüştü. İngiliz hayatının dökümünü çıkaran Williams, Alman mallarının her köşeye gizlendiğine işaret ediyordu. "Made in Germany" ibaresi giysilerin, oyuncakların, bebeklerin, süslemelerin, nakış işlerinin, pamukluların, deri işlerinin, kitapların, dergilerin, porselenlerin, kalemlerin, gravürlerin, fotoğrafların, piyanoların, bardakların, drenaj borularının, aksesuarların, duvar süslerinin, demir ürünlerinin, elektrikli aletlerin üzerinde görülebilirdi. Alman operası, enstrümanları ve nota kitapçıkları İngiliz müzik dünyasına hâkim hale gelmişti. Bu ticari kötü kader teranesini en ürkütücü durumla bitiriyordu – 1893 yılında Hamburg limanından yapılan toplam nakliyat tonajı ilk defa Liverpool'u geçmişti.[18] Ayrıca istatistikler ticari alanın dışında savaş filosuna da dikkat çekiyordu ve Britanya'nın deniz kuvvetlerinin üstünlüğü tehlikedeydi ve anavatanın güvenliği tehdit altındaydı.

İngiltere'nin Almanya'ya karşı artan nefretinin perde arkasında, Fransa ile artan dostluk vardı. 1904'te iki ülke, ahenkli çalışmalarını resmiyete dökerek Kuzey Afrika'yı paylaşmaya ve aralarında yaptıkları *Entente Cordiale** ile birbirlerinin etki alanlarını karşılıklı olarak tanımaya karar verdiler. Uzamda daha da ilerilere uzanan Britanya, 1907 yılında Rusya ile de bir *Entente* imzaladı ve kısa bir süre sonra İran, Afganistan, Tibet ve Çin ile ilgili uzun dönemli sorunlarını çözüme kavuşturdu. Yüzyıl dönümünü takip eden yıllarda Britanya'nın kıtayla ilişkileri yoğunlaşırken, Kanalı giderek daha sık aşan pozitif ve negatif akıntıları kutuplaştıran bir dizi diplomatik kriz, iki büyük ittifak sistemlerinin içindeki bağları güçlendirirken aralarındaki çelişkileri derinleştiriyordu.

---

18 Ernest E. Williams, "Made in Germany", Londra, 1896, s. 10-13.

(*) Entente Cordiale (Samimi Anlaşma): 8 Nisan 1904 tarihinde Fransa ve İngiltere arasında imzalanan bir dizi anlaşma – ç.n.

Üçlü İttifakı oluşturan güçler, Üçlü Bağdaşma (*Triple Entente*) uluslarının, özellikle de İngiltere ve Fransa'nın sahip olduğu içsel uyumdan yoksundu. Avusturya, farklı ulus, kültür ve dillerin başarısız biçimde birbirine eklenmesiydi; İtalya güçlü bir bölgecilik ve neredeyse anlaşılmaz diyalekt farklılıklarından muzdaripti; Almanya'nın bütünlüğü güvende değildi. Her ne kadar devasa boyutlarının ve çok sayıda ulusun varlığının, tıpkı Avusturya-Macaristan gibi, Rusya'yı içsel kargaşaya karşı korumasız hale getirdiği öne sürülebilirse de Rusya İmparatorluğu asırlıktı (tıpkı İngiliz ve Fransız monarşileri gibi) ve güçlü bir ulusal anlayışa sahipti. İngiliz birliğini sağlayan, uzamsal bütünlük ve denizin yalıtımı iken; Fransızlar otoritenin Paris'teki uzun merkezîleşme süreci ile korunuyorlardı.[19] Fransız iktidarı taşraya, ortada konumlanmış bir merkezden yayılıyordu ayrıca Avusturya-Macaristan, İtalya ve Almanya'dan çok daha bütünlüklü bir biçimde hareket edebiliyordu.

Dağlar ve deniz, Fransız sınırlarını üç yönden koruyordu ve açık yüzünün kaderi de doğuya bakmaktı. Kıtanın yakın bölgelerindeki güçleri mağlup ederken ulusal bilinç dışarıya, imparatorluğa yöneldi fakat Fransızlar hâlâ 1870'te Almanların kazandığı zaferin ve ordularının Sedan'da yaşadığı bozgunun travmasını yaşıyorlardı. Yeni güçlü Reich'a komşuluk, Fransızları, doğu sınırına her zaman dikkat etmeye sevk etti; ayrıca Alsace-Lorraine'i kaybetmenin yol açtığı intikam ruhuyla yanıp tutuşuyorlardı. Bu toprak kaybı kırk dört yıl iyileşmeyecek bir yara açmıştı. 20. yüzyıl başlarında dikkatlerin doğuya perçinlenmesi, geleceğin askerlerini yeni bir doğu-batı hesaplaşmasına hazırlayan askerî okulların ders kitaplarına grafik olarak yansıyordu. 1906 yılına kadar birçok tatbikat İngilizlerin Fran-

19 Alman tarihçi Ernst Robert Curtius Paris'teki güçlü çekirdeği *The Civilization of France* kitabında ele alır, 1930; yeniden basım New York, 1932, s. 51-64. Jacques Attalie ve Yves Stourdze, "The Birth of the Telephone and Economic Crisis: The Slow Death of Monologue in French Society", *The Social Impact of the Telephone*, yayına hazırlayan Ithiel de Sola Pool, (Cambridge, Massachusetts, 1977, s. 97-111. Bu çalışma, 1880lerde Fransa'da telefon kullanımının, genellikle başkentten çevreye akan tek-yönlü monolog şeklindeki merkezî devlet iletişiminin geleneksel yönünü nasıl değiştirdiğinin izini sürer. Telefon karşılıklılık, eşitlik, kolay ulaşım ve karşılıklı diyalog yaratır.

sa'nın kuzeyine yapacağı çıkarmayı hesaba katıyordu fakat bu düşmanca beklenti kısa sürede kayboldu, tıpkı daha yeni bir karşıtlığın, Alplerden saldırıya geçeceği düşünülen İtalyanlara düşmanlığın meydana getirdiği kaygıların kaybolması gibi. Pireneler Fransa'yı batıdan gelecek ciddi tehlikelere karşı koruyordu dolayısıyla askerî ilgi Ren nehrine odaklandı.[20]

Fransızların özgüvenini derinden yaralayan bozgun, Almanlarda kibir kabarmasına yol açmıştı. *The Geographical Causes of the World War* (1920) kitabında Alman coğrafyacı Georg Wegener, konum ve topografyanın Avrupa tarihinde oynadığı benzersiz rolü şöyle değerlendiriyordu: "Coğrafya dünyanın çok az ülkesinde Almanya'daki gibi acıklı bir felaket sebebi olmuştur." İndo-Germen halkların göç merkezi, ticaret yollarının kesişme noktası, güvenli sınırlara sahip olmayan ulusların stratejik ayırıcısı olarak Almanya, her zaman bir tampon bölge ya da savaş alanı olagelmiştir.[21] 1912 yılında General Friedrich von Bernhardi, yansızlığı bir kenara bırakarak Reich'ı "kol ve bacakları kesilmiş bir gövde" olarak niteler; Amiral Tirpitz, donanması olmayan "kabuksuz bir yumuşakça" olarak görür.[22] Stratejik konumu, çevreleyen ülkelerin ve silahlı güçlerin sınırlarını devamlı aşmasını ya da kuşatmasını kaçınılmaz hale getirdiğini düşündürüyordu. Dahası, 1879'dan başlamak üzere Almanya izolasyonist bir diplomatik çizgi izliyordu dolayısıyla da bu durum kendini doğrulayan bir kehanete dönüşüyor ve *Einkreisung* (kuşatma) gerçekliğini ve mitini yaratıyordu.

1882 yılında Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya Avrupa'nın merkezinde kurdukları ittifakla, Üçlü Bağdaşma karşıtı bir oluşumun jeopolitik koşullarını tesis ettiler. 1894 Fransız-Rus ittifakından sonra bağlarını daha da güçlendirerek iki cepheli savaş hayalini geliştirdiler. İngiliz tarafında, Doğu'yla Batı'nın buluşmasını "yüz yüze" bakan "iki güçlü adam" olarak

20 Marc Ferro, *The Great War 1914-1918*, Londra, 1973, s. 28.

21 Georg Wegener, *Die geographischen Ursauchen des Weltkrieges*, Berlin, 1920, s. 113-126.

22 Friedrich von Bernhardi, *Germany and the Next War*, 1912; yeniden basım New York, 1914, s. 76; Alfred Tirpitz, *My Memoirs*, New York, 1919, I, s. 77.

alkışlayan Kipling'i bu durum memnun etmiş olmalıydı; fakat Almanlar, ölümcül bir tuzağa düştüklerini düşünüyordu. Çevrelerindeki iki ordunun Alman topraklarında buluşmasını engelleyecek bir savaş planı oluşturması için Kont Alfred Schlieffen'i görevlendirdiler. 1894'te Kont, Almanya'nın varlığını sürdürebilmesi için hızlı ve kesin bir zafer kazanması gerektiğine karar verdi ve bunun başarılabilmesi için doğuda Rusya'ya karşı bir blokaj saldırısı düzenlerken Fransa şimşek hızında bir taarruzla bozguna uğratılmalıydı. Büyük bir Alman ordusu Belçika, Lüksemburg ve Hollanda'nın güneyinden Paris'e doğru ilerlerken; batıdaki ana kuvvetlerin sekizde biri Fransa ile ortak sınırlarında konuşlanmış Fransız ordusunun büyük bölümünü hem yanıltmak hem de olası bir saldırıyı durdurmak görevini üstlenecekti. Schlieffen gün be gün yapılacak harekât ve savaş planlarının eksiksizliği ve eşgüdümü için on yıl boyunca detaylar üzerinde çalıştı. 1905 tarihli bir raporla planına son şeklini verdi ve Almanya'nın savaşa hazırlandığı dokuz yıl boyunca stratejik düşünceyi bu plan belirledi.[23] İkinci Reich'ın son yirmi yılında, batı cephesindeki nihai savaş, Alman generalleri için saplantı haline geldi.

İngiltere'nin dost güçler çemberini terk etmesi ve sonunda düşman Üçlü Bağdaşma kampının parçası olmasıyla, Almanya'nın kuşatılmışlık korkusunun derinliği ve ciddiyeti arttı. Kayser Wilhelm, 1895 yılında İngilizler ile savaşan Transvaal'deki Başkan Kruger'e kutlama telgrafı göndererek, İngiliz-Alman diplomatik ilişkilerini berbat etti. 1905'te Şansölye Bernhard von Bülow, Kayser'in Tangier'de Fas ile ilgili Fransız planlarını protesto etmesini ve İngiliz-Fransız *Entente*'sini sınamasını sağlayarak diğer bir diplomatik krizin mimarı oldu. Ancak izleyen yıl düzenlenen uluslararası bir kongreden Fas'taki Fransız haklarına destek çıkınca İngiliz-Fransız mutabakatı gelişirken, Almanların gözünde, Almanya'nın çevresindeki halka daha da daralıyordu. İngiliz-Alman ilişkilerindeki düşmanlığın en belirleyici nedeni Alman donanmasının kuruluşuydu –

23 Hajo Holborn, "Moltke and Schlieffen", *Germany and Europe: Historical Essays*, New York, 1970, s. 74 vd.

hem donanmanın kuruluşunu desteklemek üzere 1897'de kurulan Navy League'in propagandası bağlamında hem de artan gemi sayısının Britanya ulusal güvenliğini tehdit etmesi bağlamında. Alman ulusal bilinci, görkemli *Weltpolitik* vizyonu ile *Einkreisung* paranoid korkuları arasında bocalarken, bu siyasal paradoks birçok açıklama ve yorumu da beraberinde getirdi. General Bernhardi, duygusallık ve panik arasında gidip gelerek, Almanya'nın ulusal sınırlarından yoksun bırakıldığını; düşmanlarla çevrildiğini; Germanizm kıyılarını şiddetle döven "Slav dalgalarına" karşı savunmasız olduğunu ileri sürüyordu.[24] Riezler, Büyük Savaşın eşiğinde kuşatmanın kabul edilemez olduğunu izah ediyordu. Esasen savunması gereken tek sınırı olan tüm diğer devletlerden farklı olarak Almanya, Avrupa'nın tam ortasındaydı ve tüm yönlerde savaşmaya hazırlanmalıydı. Ülkesinin daha eski ve daha gelişkin kültüre sahip ülkelerle çevrili olduğunu ileri sürerken *Einkreisung*'a geçici bir dönüş yapıyordu.[25] Dolayısıyla Almanya zamanda olduğu gibi uzamda da kıstırılmıştı; milliyetçiliğinin çocukluk döneminin korumasızlığında ve Avrupa'nın coğrafi merkezinde. İsveçli jeopolitikçi Rudolf Kjellén, Bernhardi ve Riezler'in kaygılarını özetledi: "Almanya Avrupa'nın 'Ortadaki Krallığıdır.' Benzersiz durumunun asli gerçeği budur. Diğer büyük güçler gibi özgür bir cephesi, kapısının önünde genişleyebileceği alan yoktur. Tüm yönlerde kendisinden daha eski ve daha geniş kültürel alanlarla çevrilidir; temel niteliği diğer büyük güçler tarafından kuşatılmışlıktır."[26] Böyle bir ruh hali Alman bilincini devamlı olarak sarsmıştı ve bunun birçok izi vardı. Temmuz 1914 diplomatik krizi sırasında Kayser'in iletilere kenar notlarıyla verdiği yanıtlar, daha sonra hükümet görevlileri arasında dolaştırılıyordu. 30 Temmuz'da St. Petersburg büyükelçisinden aldığı ve Rusya'nın harekete geçmeye hazırlandığını bildiren acil telgrafın kenarına son bir *Einkreisung* notu düştü. Bu, yirmi yıllık

24 Von Bernhardi, *Germany and the Next War*, s. 76.

25 J. J. Ruedorffer (Kurt Riezler'in müstear ismi), *Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart*, Stuttgart, 1914, s. 103.

26 Rudolf Kjellén, *Die Grossmächte der Gegenwart*, Berlin, 1914, s. 59.

kendini gerçekleştiren kehanetin, nihayet, paranoid korkunun gerçekliğe dönüşmesinin ortaya çıkışı olarak yorumlanabilirdi.

> Artık bundan kuşkum yok: İngiltere, Rusya ve Fransa aralarında *anlaşmışlar*, Avusturya üzerinden bizim için *casus foederis* altyapısını tesis ettikten sonra, Avusturya-Sırbistan çatışmasını bize karşı *imha savaşı* açmak için *mazeret* olarak kullanacaklar... O ünlü Almanya'nın "kuşatılmışlığı" meselesi, siyasetçilerimizin ve diplomatlarımızın tüm önleme gayretlerine rağmen, sonunda açık bir gerçeklik haline geldi. Üzerimize aniden bir ağ atıldı ve İngiltere kararlılıkla sürdürdüğü ve karşısında çaresiz kaldığımız tamamıyla *anti-Alman dünya-politikasının* muhteşem başarısının semeresini küçümseyerek topluyor ve biz *yalıtılıp kaldığımız* ağda çırpınırken o da Avusturya'ya sadakatimiz nedeniyle siyasal ve ekonomik yok oluşumuzun kemendini sıkıyor.[27]

Savaştan sonra *Einkreisung*'u bir gerçeklik ve kaçınılmaz savaş sebebi olarak görenlerle, bir mit ve barışın gereksiz yere provoke edilmesi olarak görenler arasında tartışma patlak verdi.[28] Britanya merkezî bilinci tutarlı ve doğallıkla savunulan bir çekirdekten özgürce dışa doğru hareket ederken, Alman merkezî bilinci gösterişli bir *Weltpolitik* ile heterojen ve coğrafi anlamda savunmasız Anavatanı zayıflatan paranoid refleks arasında bölündü.

Drang nach Osten – Almanları doğuya sevk eden bu dürtünün ifadesi aciliyet taşıyordu. Yüzyıl dönümünde iki uzun va-

27 Yayına hazırlayan Imanuel Geiss, July 1914, *The Outbreak of the First World War*, New York, 1974, s. 294-295.

28 Georg Wegener'in vardığı sonuç Einkreisung'u ateşleyen jeopolitik determinizmin tipik bir örneğidir: "Coğrafi meseleler, sürmekte olan doğal gerilimlerin sadece savaşla çözülebileceğine neredeyse reddedemeyeceğimiz biçimde bizi ikna eder." Bkz. *Die geographischen Ursachen*, s. 129. 1929 yılında Alman hukuk tarihçisi Hermann Kantorowicz şu görüşü öne sürer: Einkreisung, "Holstein ve Bülow'un akıl ettiği ve çocukların anlayışına göre uyarlanan... ulusal bir mittir." Bkz. *The Spirit of British Policy and the Myth of the Encirclement of Germany*, Londra, 1931, s. 365. Ulusal bilinçleri mitler ve semboller oluşturduğu için, sunduğu popüler türlerinin çokluğu, bu Alman duruşuna dair vizyonun ne kadar etkili olduğunu gösterir.

deli projeye odaklanıldı. Bunlardan biri Berlin-Bağdat demiryolunun inşasıydı. 1899'da Türk hükümeti, Alman karteli Anatolian Railway Company'e İstanbul'u Küçük Asya üzerinden Bağdat'a bağlayacak bir demiryolu inşası için özel ayrıcalık tanıdı. Alexander döneminden beri bu güzergâhın denetimi, doğu yönünde siyasal ve ticari genişlemenin anahtarıydı. İngiltere demiryolu hattını Hindistan'la ticaretine tehdit olarak gördü ve İran Körfezi'ndeki Alman varlığını resmen protesto ederken, Kuveyt'i işgal etmek üzere birliklerini gönderdi. Rusya, Balkanlar'a olan ilgisini artırdı ve Fransa ile birlikte hattın finans ve inşasını geciktirmeye çalıştı. Almanya'da bu ticari genişleme kulvarı için tabii ki güçlü bir destek vardı. 1900'de General Colmar von der Goltz, Almanya'nın doğu politikasını gerçekleştirmenin ve Alman *Kultur* ve mallarını İran Körfezi'ne ulaştırmanın yolları hakkında yazdı. "Buna göre" diyordu bir tarihçi, "Reich Almanya'sında birçok parmak, Berlin'den güneydoğuya uzanan ince siyah çizgileri takip ediyordu ve '*unsere Bagdadbahn*' (Bağdat trenimiz) konu edildiğinde vatansever kalpler daha bir hızlı atıyordu."[29] Diğerleri, çölde filizlenen ve sürekli artan Alman nüfusuna alan açan çöl kolonilerinin hayalini kuruyordu. 1902'de Paul Rohrbach demiryollarının hem siyasi ve askerî hem de ekonomik avantajlarına dikkat çekerek demiryolu projesine rağbeti artırdı.[30] Demiryolları Bağdat'a doğru stratejik topraklar boyunca uzadıkça uluslararası çatışmanın nedenlerinden biri haline geldi.[31]

Doğuya yönelik dürtünün diğer bir ifadesi, Almanya'nın Doğu Avrupa ve Ortadoğu'nun derinlerine uzanan bir merkezî Avrupa İmparatorluğu hayaliydi. Etkili ekonomist Gustav Schmoller'in 1890 tarihli ünlü raporunda yaptığı tahmine göre,

---

29 Colmar von der Goltz, *Die deutsche Bagdadbahn*, Viyana, 1900, aktaran Henry Cord Meyer, *Mitteleuropa in German Thought and Action 1815-1945*, Lahey, 1955, s. 96.

30 Paul Rohrbach, Die Bagdadbahn, Berlin, 1902.

31 Charles Sarolea, *The Bagdad Railwayand German Expansion as a Factor in European Politics*, Edinburgh, 1907, s. 3; Morris Jastrow, *The War and the Bagdad Railway: The Story of Asia Minor and its Relation to the Present Conflict*, Philadelphia, 1917, s. 114-115.

20. yüzyılda tarihin akışını Rusya, İngiltere, Amerika ve belki Çin imparatorlukları belirleyecekti ve Avrupa devletlerini ikinci-sınıf statüsüne düşmekten kurtaracak tek yol, merkezî Avrupa Gümrük Federasyonu'ydu.[32] Ekonomik bir *Mitteleuropa*'nın kontrolüne Almanya'nın duyduğu ilgi, 1904 yılında Alman ekonomist Julius Wolf'un Berlin'de kurduğu ekonomik kurumu örnek alan çok sayıda diğer kurum tarafından işlendi. Savaş öncesi yıllarda en açık sözlü savunucusu, kapitalizm, milliyetçilik ve sosyal reformu birleştirerek Doğu Avrupa'ya doğru genişleyen aydınlık bir Alman İmparatorluğu tasavvur eden teolog ve sosyal muhalif Friedrich Naumann'dı.[33]

Almanya'da herkes dinmeyen bir coşkuyla doğuya gözünü dikmemişti. Her ne kadar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na –ülkenin tek güvenilir müttefiki– dağılmış olan Germen nüfus, karasal olarak genişleyen Almanya'ya dahil olmak istediğini belli etse de, bu tür bir genişleme büyük siyasal çatışmalara yol açacaktı. Türkiye ile iyi ilişkilerin ve Bağdat demiryolu inşasının mümkün kıldığı ticari imkânlar cazip görünüyordu ancak yine de yabancı bir ülkeydi. Güneydoğuda, barışı ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun karasal bütünlüğünü tehdit eden sorunlu Balkanlar uzanıyordu. Ardında da kaygıların en büyük nedeni olan ve diğer yabancı halkların oluşturduğu Rusya imparatorluğu. 1905 savaşında Japonlar karşısında uğradığı yenilgiden ders çıkaran Ruslar ordularını yeniden kuruyor, batıya yönlendiriyorlardı. Rus ordusu büyüdükçe, eğer Almanya'ya doğru harekete geçerse bu ordunun ezici hamlesini Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun sadece yavaşlatabileceği açıkça anlaşılıyordu.

İngiltere, Fransa ve Almanya dışa dönük imparatorluk kuruluşunun peşindeyken Avusturya-Macaristan Monarşisi varlığını tehdit eden çeşitli iç bölünmeler nedeniyle içe dönüktü. İrredantist hareketler her yönden çekiştiriyordu. Almanya, Avus-

32 Aktaran Fritz Fischer, *Germany's Aims in the First World War*, New York, 1967, s. 9.

33 Julius Wolf ve Friedrich Naumann konusunda bkz. H. C. Meyer, *Mitteleuropa*, s. 64-5, 88-95; Friedrich Naumann, *Patria: Bücher fur Kultur und Freiheit*, Berlin, 1910, s. 6-7.

turya'daki "halkını" cezbederken; Ruslar, kuzeyli Slavları himaye ediyor; İtalya, yakın etnik yerleşimleri kendine katmak istiyor; Romanya Transilvanya'yı almaya can atıyor; imparatorluk içindeki Sırplar güneyden komşu olduğu bağımsız krallığa dahil olmanın peşinde koşuyordu. Çekler, Polonyalılar, Macarlar içeriden otonomi talep ediyorlardı; Ermeniler, Bulgarlar, Yunanlılar, Arnavutlar, Romanlar ve Yahudiler imparatorluk içinde pürüzler yaratarak iç gerilime katkıda bulunuyorlardı. 13. yüzyıldan beri Habsburg hanedanı birçok evlilik ve savaşla dağılmıştı. İmparatorluğun eksiksiz unvanı heterojenlik algısı yaratıyordu:

> Biz, Tanrı'nın izniyle, Avusturya İmparatoru; Macaristan, Bohemya, Dalmaçya, Hırvatistan, Slavonya, Galiçya, Lodomeria ve İlirya Kralları; Kudüs Kralı ve diğerleri; Avusturya Arşidükü; Toscana ve Cracow Grandükü; Lothringia, Salzburg, Styria, Carinthia, Carniola ve Bukovina Dükleri; Transilvanya Grandükü, Moravia Uç Beyi; Yukarı ve Aşağı Silezya, Modena, Parma, Piacenza ve Guastella, Ausschwitz ve Sator, Teschen, Friaul, Ragusa ve Zara Dükleri; Habsburg ve Tirol, Kyburg, Görz ve Gradiska Soylu Kontları; Trient ve Brixen Dükleri; Yukarı ve Aşağı Lausitz ve Istria Uç Beyleri; Hohenembs, Feldkirch, Bregenz, Sonnenberg Kontları; Trieste, Cattaro ve Windisch Mark Lordları; Voyvodina, Servia Voyvodaları ve diğerleri.[34]

Macar tarihçi Oscar Jászi, ulusal partikülarizmin merkezkaç güçleri nedeniyle monarşinin ölüme mahkûm olduğunu öne sürüyordu; diğer bir gözlemci, imparatorun ölümünden sonra, "çemberlerinden kurtulan eski bir fıçı gibi" dağılacağını öngörüyordu.[35]

İmparatorluğun içsel zayıflığı liderlerinin dikkatini bir noktaya topladı ve dış politikaya yön veren bir iktidar boşluğu yarattı. Bu koşullar "komşuların açgözlülüğünü kamçıladı ve ta-

34 Oscar Jászi, *The Dissolution of the Habsburg Monarchy*, 1929; yeniden basım Chicago, 1964, s. 34.

35 Wegener, *Geograpischen Ursachen*, s. 96; Jászi, *Dissolution*, s. 4, 12.

leplerinin daha fazla ve daha kibirli olmasına yol açtı."[36] En büyük sorun Balkanlar'dı. Avusturya'nın 1908'de Bosna'yı ilhak etmesi tüm bölgenin düzenini bozdu ve Avusturya-Macaristan'ın daha fazla genişlemesine engel olmak için Rusya'nın kararlılığını pekiştirdi. İmparatorluk içindeki Sırplarla komşu Sırbistan'ın birleşme çabalarının sonucunda, Pan-Sırp hareketi özellikle tehlikeli hale geldi. Avusturya-Macaristan'dan kopacak bir parça daha fazla ulusal ayaklanmaya çanak tutacaktı ve Habsburg Monarşi'sinin bütünüyle dağılmasının başlangıcı olabileceğinden korkuluyordu. Avusturyalılar, bir savaş durumunda Almanya'nın, anlaşma yükümlülüklerini yerine getireceğinden ve monarşinin batı sınırını koruyacağından doğal olarak emindi; ancak doğuya baktıkça ve kronik Balkan sorununun onları bir gün Rusya ile savaşa sürükleyeceğini düşündükçe kaygıları artıyordu. Avrupa'nın geri kalanı da aynı kaygıyı taşıyordu.

1883 gibi erken bir tarihte, Britanya adalarının güvenliği üzerine akıl yürütürken J. R. Seeley şöyle diyordu: "Rusya şimdiden Orta Avrupa üzerinde ağır bir baskı kurdu; bilgi ve örgütlenmede Almanya ile aynı seviyeye geldiğinde, demiryollarını tamamladığında, halkı eğitimli hale geldiğinde, istikrarlı bir yönetime kavuştuğunda, devasa toprakları ve nüfusuyla, kim bilir neler yapar?"[37] 1901 yılında Rusya'ya yaptığı bir geziyi takiben emperyalizm yanlısı Indianalı senatör Albert J. Beveridge, donmuş Pasifik kıyılarında duran, son beş yıl içinde "Avrupa'daki bütün hükümetlerin ve tüm duyarlı Amerikan vatandaşlarının yoğun ilgisini üzerine çeken", "kurşuni bir renge bürünmüş militan figürü" konusunda uyarıda bulunuyordu. "Yakın zamanda gerçekleştirilen dünyanın açık ara en büyük inşası" olan Trans-Sibirya demiryolu, Uzakdoğu'da aniden güçlü ve tehditkâr bir Rus varlığı yaratır.[38] Henry Adams dev cüssesi ile

36 Wegener, *Geographischen Ursachen*, s. 98. O dönemdeki iç ve dış politika bağlantısına dair bir çözümleme için bkz. Rudolf Goldscheid, *Das Verhältnis der äussern Politik zur innern*, Viyana, 1914.

37 J. R. Seeley, *The Expansion of England*, 1883; yeniden basım Chicago, 1971, s. 237.

38 Albert J. Beveridge, *The Russian Advance*, New York, 1903, s. 1, 70.

Rusya'nın Çin ile birleşerek, "artık ne büyüklükte olursa olsun yeni hiçbir gücün yönünü değiştiremeyeceği tek bir topluluk" oluşturduğunu tasavvur ediyordu. Trans-Sibirya, tıpkı Chartres'deki katedral ve dinamo gibi, yayılması durdurulamaz bir gücün maddi ifadesiydi – Rus İmparatorluğu'nun şu anki *vis inertiae* (atalet) durumuydu.[39]

Almanlar kıskançlık ve korkuyla Rusya'yı izliyordu; siyaset araştırmacısı Wolf von Schierbrand bu duyguların popüler ifade biçimlerini araştırdı. Rus İmparatorluğu'nun "dev ve giderek büyüyen cüssesi", "tehlikeli" genişleme politikası, "bitip tükenmez" kaynakları, onu, Almanya'nın kıtadaki hegemonyası ve dünya siyaseti hedefleri açısından tehdit haline getiriyordu.[40] *Beyond Good and Evil* kitabında Nietzsche, Rusya'yı geleceğin ülkesi yapan devasa alanını değerlendirirken, "düne ait olmayan, geleceğin imparatorluğu" diyordu.[41] Rusya, gerçek anlamda, geleceğiyle büyüktü. *Magic Mountain*'da Mann da aynı şeyi öne sürüyordu. Berghof'ta geçen birkaç yılın ardından Hans Castorp kendisini öylesine tümüyle zaman ötesine vermeye başladı ki, daha önce dakikliğinden dolayı kusur bulan Settembrini bile, "aylarını harcama biçiminde ürkütücü bir şey var" diyecekti. Hans'ı, Asya dünyasının uzam bolluğundan kaynaklanan aşırı savurganlığına boyun eğmemesi konusunda uyarıyordu.

> Barbarca zaman savurganlığı Asya tarzına aittir; burada Doğulu çocukların evinde gibi hissetmelerinin bir nedeni bu olabilir. Bir Rus dört saatten söz ettiğinde bizim bir saatimizi kast ettiğini hiç fark etmedin mi? Zaman söz konusu olduğunda bu insanların kayıtsızlığı, böylesine sınırsız topraklara sahip olanların anlayışıyla ilgili olabilir. Büyük topraklar, geniş zaman – aslında söyledikleri, zamanı olan ve bekleyebilecek bir ulus olduklarıdır. Biz Avrupalılar bunu yapamayız. Harika ve

39 Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, 1907; yeniden basım New York, 1931, s. 439-440.

40 Wolf von Schierbrand, *Russia: Her Strength and her Weakness*, New York, 1904, IV, s. 28.

41 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, New York, 1966, s. 188.

incelikle bölünmüş kıtamızın sahip olduğu topraklar ölçüsünde az zamanımız var, her biri için hesaplı olmalıyız, idareli kullanmalıyız![42]

Çağdaş jeopolitiğin diliyle Mann, Rusya kıta imparatorluğunun geniş ufkunu, geleceğe dönük yayılmacı dünyevi dürtünün temeli olarak yorumluyordu.

Ruslar, devasa uzamın karakterlerini ve tarihsel kaderlerini *nasıl şekillendirdiğinin* pekâlâ farkındadır. Bazılarının jeopolitik etmenlere nasıl tümüyle bel bağladığına çarpıcı bir örnek, 1915 Ağustosu'nda Savaş Bakanı Aleksei Polivanov'un cephedeki korkunç durum hakkındaki düşüncesidir: "Girilemez topraklara, geçit vermez bataklıklara ve Kutsal Rusya'nın koruyucusu Saint Nicholas Mirlikisky'nin merhametine güveniyorum."[43] Rusların uzamsal ufkunun ana hedefi İstanbul ve Çanakkale Boğazları'ydı ve buradan Akdeniz'in kârlı ve stratejik önemi olan geçiş imkânlarına güvenli bir biçimde ulaşmayı umuyorlardı. Rus dış politikasının rüzgârı tüm bölgeye ve Rusların Sırplarla birlik kurarak Merkez Güçler'e karşı çizdiği sınırla Büyük Savaş'ın ilk çatışma cephesini yarattığı Balkanlar'a ulaşıyordu.

Yabancılar Rusya'nın "atalet halindeki gücünün" dışa-dönük büyük bir kıtasal dalgayı harekete geçireceğini düşünürken, Ruslar, düşman ulusların yakınlıklarının ve her yerde bulunmalarının daha fazla bilincine vardılar. Almanlar kuşatılmışlık duyguları hakkında muhtemelen daha açık sözlüydüler ancak Ruslar her yönde çok daha fazla potansiyel düşman görüyorlardı. Norveç ve İsveç eski düşmanlıkları sürdürürken, Almanya Baltık Denizi'ne hükmediyordu ve Batı Avrupa'daki en güçlü kıtasal ordular koalisyonuna dayanak oluyordu. Avusturya-Macaristan ve Romanya batı sınırında dost olmayan diğer komşulardı; ayrıca Rusya'nın güneybatı köşesindeki Karadeniz çıkışı Türkiye ve Almanya birleşik kuvvetleri tarafından kapatılmıştı. Kendi batı sınırlarında dizilmiş, isyan potansiyeli

42 Thomas Mann, *The Magic Mountain*, New York, 1966, s. 243.

43 Leon Trotsky, *The Russian Revolution*, New York, 1959, s. 16.

olan baskı altındaki azınlıklar (Finler, Estonyalılar, Letonyalılar, Litvanyalılar, Polonyalılar, Yahudiler ve Ukraynalılar) vardı. Güneyde İran ve Afganistan ile uzun süredir çatışma içinde olan yerleşimler vardı. Moğol yağmacı göçebe topluluklar güneydoğudan gelerek hâlâ Rus ruhuna kâbuslar yaşatıyordu. Doğu kıyısının ötesinde Japonlar ve taze bir askerî bozgunun hatırası vardı. Kuzeyden aşağı buzullarla kaplı arazisiyle doğanın kendisi de bezdirici bir tehditti.

Rus topografyasının, ikliminin ve insanlarının farklılığı, çok çeşitli ulusal imgelerde kendini belli ediyordu. Ladis Kristof, farklı bölgelerde yerleşmiş ve farklı yönlere işaret eden dört tanesini belirliyordu. Birincisi, "orijinal, Avrupa damarından" beslenen bir Rusya'nın kalbi ortaçağ Kiev'ine odaklıydı. İkincisi, merkezi Moskova çevresine konumluyordu ve Rusya'yı Batı Avrupa'dan tamamıyla farklı görüyordu. Bu içe dönük bir ulusal imgeydi, kimliğin ve bağımsızlığın kaynağı olarak devasa Rusya topraklarına odaklanıyordu. Üçüncü imge, St. Petersburg ile ilişkilendirilirken, Rusya'yı kültürel ve tarihsel açıdan Batı Avrupa'ya bağlıyordu. Bu bağ 1894 Fransız-Rus İttifakı sonrasında daha da sıkılaşmaya başladı. Dördüncü imge, Karpat Dağları'ndan Pasifik'e, devasa boyutlara yayılmış, kültürel kaynaşma potası ve doğuyla batının coğrafi buluşma noktası olan Avrasya stepler bölgesini işgal eden bir Rusya'ydı.[44] Batı Avrupa ülkeleri geç 19. yüzyılda büyük kolonyal imparatorluklar kurarken Rusya doğu bölgelerindeki fırsat ve kaynaklara odaklanmaya başladı. Çin'in dünya ticaretine açılması, 1890'ların sonundaki ticari yatırımlar ve Japonya'nın hesaba katılan bir güç olarak eşzamanlı ortaya çıkışı dünyanın ilgisini doğuya çekerken, Rusların dikkati kıtasal imparatorluklarının o kanadına yöneldi. 1914'te, savaşın arifesinde Rusya, tıpkı Almanya gibi, doğu-batı ekseninin her iki kutbunda da savaş ihtimalini dikkate alarak iki küre arasında bölünmüştü.

Dönem boyunca dünya güçlerinin ilgisi sürekli olarak bu ek-

44 Ladis K. D. Kristof, "The Russian Image of Russia: an Applied Study in Geopolitical Methodology", *Essays in Political Geography*, yayına hazırlayan Charles A. Fisher, Londra, 1968, s. 356-364, 369-373.

sen boyunca ortaya çıkan yeni dinamiklere yöneliyordu. Doğu ile batıyı bağlayan yeni demiryolları, küresel seyahatin yükselişi, dünyanın coğrafi olarak kesin ve zamansal olarak düzenlenmiş saat dilimlerine bölünmesi, gruplaşan ittifak sistemleri ve generallerin savaş planları, dünyanın dönüşünün ayrıca gün doğuşunun ve batışının yönü olarak şiire ve insan zihninin hayallerine kazınmış eski ve evrensel doğu-batı ekseninin öneminin altını çiziyordu. Avrupalı âlimler, "Düşselliğin, egzotik varlıkların, şaşırtıcı anı ve manzaraların, olağanüstü deneyimlerin" mekânı olan doğu ile ilgili fanteziler üzerinde uzun süredir çalışıyordu.[45] Şimdi, aynı zamanda, vurgunculuğun, egzotik ham maddelerin, riskli ve kazançlı yatırımların, müthiş kârların da mekânıydı. Doğu ile batı arasındaki siyasi ve ekonomik bağlar aynı zamanda cüretkâr varsayımlara konu oluyordu.

Erken 20. yüzyılın en ilginç jeopolitik tezleri, Avrasya'nın merkezine odaklanıyordu. İmparatorluğun batı yönündeki ilerlemesini ele alan geleneksel spekülasyonların tersine Sir Halford Mackinder yüzünü doğuya çevirirken Avrupa'yı Asya'ya tabi addediyordu zira "Avrupa uygarlığı, gerçek anlamda, Asyalı akınlarına karşı sürekli bir kavganın sonucuydu." Deniz gücünün, ulusal kudret ve refah dağılımı kaynaklarını belirlediği çağın artık sonuna gelinmişti. Bir kuşak önce buharlı gemiler ve Süveyş Kanalı deniz gücünün hareket kabiliyetini ve önemini artırmıştı ancak kıta ötesi demiryolları özellikle Avro-Asya'nın kalbinde, karasal güçlerin ağırlığında bir dönüşüme yol açıyordu ve dolayısıyla kara güçleri egemen hale geliyordu. Rusya, Batı Avrupa'da Almanya'nın sahip olduğuna koşut bir merkezî stratejik konum elde ederken, tam gelişmiş demiryollarıyla tüm kıtaya egemen olabilirdi. Kara güçlerinin yeniden canlanması dünyayı farklı jeopolitik bölgelere ayırıyordu. "Dışarıda kalan hilalde" Britanya, Güney Afrika, Avustralya, Birleşik Devletler, Kanada ve Japonya vardı; bunun içinde oluşan hilal Almanya, Avusturya, Türkiye, Hindistan ve Çin'i kapsıyordu. Merkezde "eksen bölge" yer alıyordu – Rusya'nın, kuzey buzullarında geniş, İran Körfezi'ne doğru daralan kama

45 Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978, s. 1.

şeklindeki bir bölgesini de içeriyordu. Bu merkez bölge neredeyse bütün Kuzey Avrupa'yı, Moskova eteklerine kadar merkez Rusya'nın hemen hemen yarısını, tüm Ukrayna'yı, Baltık illerini ve tüm Pasifik kıyılarını, şaşırtıcı bir biçimde, dışarıda bırakıyordu. Bu karayla kuşatılmış çekirdek bölgenin stratejik potansiyelini vurgulamak arzusuyla Mackinder, en yüksek nüfus ve sanayileşme düzeyine sahip ayrıca diğer devlet ya da denizlere komşu, stratejik konuma sahip çevre bölgeleri bir kenara atar. Mackinder, iç iletişim ve ulaşım hatları sayesinde Rusya'nın düşmanlarını birer birer vuracağına, çekirdek bölgeyi denetleyeceğine ve eğer Almanya ile ittifak yaparsa, "dünya imparatorluğunu" denetim altına alabileceği güvenli bir kıta ötesi güç merkezi olabileceğine inanıyordu. İmparatorluğun batıya doğru hareketinin, "çekirdek bölgenin güneybatı ve batı kenarları çevresinde sınır güçlerinin küçük bir yön değiştirmesi" olduğu sonucuna varıyordu.[46]

Çekirdek bölgeden hükmedilen dünya imparatorluğu hayali, bu kuşak için gerçekliğe dönüşmedi. Mackinder'in demiryollarının oynayabileceği rolü fazla abarttığı, bir yıl sonra Rusya'nın Trans-Sibirya demiryolları üzerinden ilk askerî girişiminde Japonya karşısında uğradığı yıkıcı bozgunla açıkça görüldü. Genişleyen Avrasya topraklarına Batı Avrupa bağlamından baktığı için Rusya'nın o dönemde gerçekleştirebileceğinden çok daha tutarlı bir eylem bütünlüğü öngörüyordu. Tezlerini Ruslar da yadsıyordu zira ülkelerinin en önemli bölgelerini, çok önemli çekirdek bölgenin dışında bırakırken dünya imparatorluğunun çekirdeği olarak ıssız yöreleri önemsiyordu.[47] Ancak bu kuram, küresel düşüncenin siyasal gerçekliğe uyum gösterdiği Batı Avrupa'da ve Birleşik Devletler'de yaygın bir ilgi gördü. Mackinder, dünyanın ilk kez, önemli ulusal gelişmelerin dünya ölçeğinde dallanıp budaklandığı, bir bütün olabileceğini hatta olması gerektiğini savunuyordu. Tezi, dünya gücü

46 Halford J. Mackinder, "The Geographical Pivot of History", *The Geographical Journal*, 23, Nisan 1904, s. 423, 432-437.

47 Ladis K. D. Kristof, "Mackinder's Concept of Heartland and the Russians" XXIII. Uluslararası Coğrafya Kongre'sine sunulan bildiri, Leningrad, 22-26 Temmuz 1976.

olma koltuğunu ve geleceğini batıdan alıp doğuya veren sarsıcı bir revizyonist hamleydi.

Ulusların yönsel odaklanmasında yaşanan değişim, savaşa yol açan karmaşık diplomasi tarihinin veçhelerinden biriydi. Arşidük Francis Ferdinand'ın 28 Haziran'da suikasta uğraması ile 4 Ağustos'taki son savaş deklarasyonlarına kadar geçen otuz yedi günde, "Temmuz Krizi" döneminde, liderler düşmanlıkları *hem engellemeye çalışıp* hem de yaratacağı patlamaya hazırlanırken, bu odaklanmalar sürekli olarak görüşmeleri etkiledi. Ulusların arasındaki yön anlayışı, ulusların kimlik ve duruşunu şekillendiren genel uzam anlayışının öğelerinden biriydi. Zaman anlayışındaki değişimler ise bu dönem boyunca diplomasinin, daha sonra da savaşın temposuna yansıyacaktı.

10

Temmuz Krizinin Zamansallığı

Uygarlıkların yükseliş ve çöküşlerinin binyıllık izini süren Spengler, bu dönemin Batı'nın çöküşünü hızlandıran benzersiz zamansallığını saptıyordu: "Klasik dünyada yılların bir rolü yoktu, Hint dünyasında on yılların bile önemi olduğu söylenemez; ancak burada saat, dakika hatta saniyenin önemi var. Ağustos 1914'te, anların bile büyük önem taşıdığı tarihsel krizdeki gibi bir trajik gerilim konusunda, ne bir Yunanlının ne de bir Hintlinin fikri olmuştur."[1] Kriz, elektronik iletişim çağının öncesinde yaşamış biri için de bütünüyle anlaşılmaz olacaktır. 1914 yazında iktidar sahipleri, telgraf, telefon görüşmeleri, yazışmalar ve basın bültenlerinin rüzgârı ile oluşan yoğun koşuşturmada yönlerini kaybettiler; kaşarlanmış politikacılar iş göremez ve deneyimli arabulucular yoğun restleşmelerin ve uykusuz gecelerin baskısı altında ne yaptıklarını bilmez hale gelirken, anlık kararlarının ve düşüncesizce davranışlarının olası korkunç sonuçları nedeniyle acı çekiyorlardı. 23 Temmuz - 4 Ağustos arasındaki can alıcı dönemde verilen beş kısa zaman sınırlı ültimatomun tamamı, eğer gereği yerine getirilmezse savaş ima ediyor ya da tehdit ediyordu. Son günlerde, harekât

1 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1918; yeniden basım Münih, 1923, I, s. 176.

planlarının baskısı geriye kalan sabır kırıntılarını da aşındırıyordu. Hatta harekâtlar resmen ilan edilmeden önce bile, zaman ve barış elden kayıp giderken pazarlıkların akıntısına kapılmış diplomatların çabalarını boşa çıkararak, ordular savaşa hazırlanıyordu.

Avusturya-Macaristan Krallığı'nın varisi Arşidük Francis Ferdinand'ın suikasta kurban gitmesinin tetiklediği uluslararası kriz, yaklaşmakta olan savaşın prelüdü idi. Siyasi liderler korkunç haberlere hızlı telgraf iletişimi üzerinden ulaşırken, şaşkına dönmüş halk, haberleri günlük gazetelerden alıyordu. Olağanüstü sayıda okura ulaşan gazeteler tepkileri anında ve doğrudan etkiliyordu. Halkın infiali İkili Monarşi'nin öfkesini tahrik ediyor, hem kendi hükümetlerini hem de karşıtlıkları hesaba katmak zorunda olan tüm diplomatların esnekliğini azaltıyordu.[2] Sinema, savaş histerisinin kamçılanmasında basının oynadığı doğrudan rolü oynamamıştır ancak yıllar geçtikçe, halkın siyasal meselelere ilgisini canlandırır. Amerikalı ve İngiliz film yapımcıları bu ortamı daha başlangıcından İspanya-Amerika ve Boer savaşlarının propagandası için kullandılar.[3] 1913'te bir Fransız sinema eleştirmeni, sinemanın siyaset üzerindeki, özellikle de Fransa'daki popülaritesini sıkça haber filmlerinde boy göstermesine borçlu olan Başkan Poincaré'nin kariyeri üzerindeki, olağanüstü etkisini ortaya koydu. Ona göre sinema "Elysée Sarayı'nın bir çeşit popüler uzantısıydı."[4] Sinemanın siyaset üzerindeki etkisini Stefan Zweig da fark etti ve II. Wilhelm Fransız haber filmlerinde boy gösterdiğinde onu yuhalayan Tours halkının nefretinden çok etkilendi.[5] Kitle ile-

2 Sidney B. Fay, Arşidük'ün ölümünden sonraki üç hafta boyunca "Avusturya ve Sırbistan arasında, basında sürdürülen amansız karalama kampanyalarının", barışın bozulmasının ana sebeplerinden biri olarak listesini çıkarır: *The Origins of the World War*, gözden geçirilmiş ikinci baskı, 1930, 1928; yeniden basım New York, 1966, II, s. 332, 558.

3 1900 Ocak ayında popüler bir dergi şu yorumu yapıyordu: "Şu anda dünya sahnesinin merkezini işgal eden iki savaşta (Boer ve İspanya-Amerika), American Biograph film şirketi önemli yer tutar... Bize gerçek korkunç savaşın canlı, heyecan verici görüntülerini sunar." *Leslie's Weekley*, 6 Ocak 1900.

4 René Doumic, "L'Age du cinéma", *Revue des deux mondes*, 1913, s. 923.

5 Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Lincoln, Nebraska, 1964, s. 210.

tişimi teknolojisi siyasal ve diplomatik meselelerde bir etmen haline geldi ve zaten heyecan verici olan diplomatik hareketliliğe yönelik halk tepkisinin çabukluğunda doğrudan rol oynadı.

Avrupa başkentleri, 1914 yılında vuku bulan gelişmelere aynı hattın çok sayıdaki saplantıları gibi tepki veriyor, her bir dış temsilciliklerinden gelen sinyalle telaşa kapılıyorlardı. Ancak tekil merkezlerin odaklandığı bir temel olgular silsilesi de vardı. Suikastın hemen ardından İkili Monarşi sahne alıyordu zira Pan-Sırp hareketini ezmek üzere en yetkin araçları devreye sokmaya hazırlanıyordu. Çoğu Avusturyalı liderler hızla tepki verilmesi gereğinin farkındaydı. Genelkurmay Başkanı Conrad von Hötzendorf durumun çok endişe verici olduğunu ve "alınması gereken kararın ertelenemeyeceğini" söylüyordu.[6] Viyana'da itidal telkin eden çok az sayıdaki görevlilerden biri Alman Büyükelçisi Tschirschky'ydi ve Şansölye Bethmann Hollweg'i, 30 Haziran'da, "acele atılacak adımlara karşı" uyarıyordu. Alman Kayser'i 2 Temmuz'da raporu okuduğunda deliye döndü ve Bethmann ile diğer üst düzey yetkililere şu kenar notunu yazdı: "Şimdi ya da hiçbir zaman! Böyle davranma yetkisini ona kim veriyor? Bu çok aptalca!" Sonra da ekliyordu, "Tschirschky bu saçmalığa son verecektir! Sırplar bertaraf edilmelidir, hem de *hemen*!"[7] Mesajı 4 Temmuz'da Viyana'da alan Tschirschky, *Frankfurter Zeitung*'a şu açıklamayı yapacaktı: "Almanya, Sırbistan'la ilgili ne karar alırsa alsın Monarşiyi iyi ve kötü günde destekleyecektir. Avusturya-Macaristan ne kadar erken harekete geçerse o kadar iyidir. Dün bugünden daha iyiydi, bugün yarından daha iyi." Bu yaklaşım 5 Temmuz'da Potsdam'da Avusturya'nın Almanya Büyükelçisi Szögyény'e Kayser'in "açık çek" vermesiyle resmiyet kazandı. Kayser, suikast karşısında Avusturya'nın alacağı her tedbire tam destek vereceklerini kişisel olarak garanti ediyordu ve Viyana'ya "gecikmeden harekete geçilme-

6 Conrad von Hötzendorf, *Aus meiner Dienstzeit 1906-1918*, Viyana, 1921-1925, IV, s. 30-31, aktaran Luigi Albertini, *The Origins of the War of 1914*, Oxford, 1965, II, s. 123.

7 Yayına hazırlayan Imanuel Geiss, July 1914, *The Outbreak of the First World War*, New York, 1974, s. 64-65.

li" mesajını iletmesini istiyordu. Kayser, çoğu askerî lider tarafından kabul gören, Rusya'nın henüz savaşa hazır olmadığı ve dolayısıyla da Sırp meselesini çözmek için en uygun zamanın şimdi olduğu yaklaşımını paylaşıyordu. Szögyény, 6 Temmuz'da Avusturya Dışişleri Bakanı Berchtold'a bir telgraf göndererek, Bethmann, "Balkanlardaki sorunları çözmek için de hemen harekete geçmenin, bizim açımızdan en iyisi olacağını" düşünüyor diyordu.[8] Temmuz'un ilk haftasında İngiltere bile, sorunun çözülebilmesi için, suikasta karşı hızla harekete geçilmesinden yanaydı.[9]

7 Temmuz'da bakanlar toplantısında Berchtold, Avusturya'nın Sırbistan'la hesaplaşmak için hızlı harekete geçmesini önerdi ancak Macaristan Başbakanı Tisza, Sırbistan'a ültimatom verilmesi konusunda başta isteksizdi. 14 Temmuz'da zaman sınırlı bir ültimatom taktiğine ikna oldu fakat diğer gelişmeler Avusturya'yı 23 Temmuz'a kadar ültimatom verilmemesine razı etti. Ültimatomun önce tartışıldığı, sonra yazıldığı ve teslimat için bekletildiği süre boyunca, ivedilik çağrıları tekrarlandı. Avusturya'nın Sırbistan'daki soruna son verme kararının Tschirschky'nin 10 Temmuz'da düzenlediği raporun üzerine Kayser sabırsız bir not -"çok uzun zaman alıyor"- düştü ve Sırplar "Sancak bölgesinden derhal sürülmeli! Böylelikle her şey bir anda yoluna girer!" önerisinde bulundu. 11 Temmuz'da Tsirschky Berchtold'a "acilen harekete geçilmesi çağrısını" hatırlattı.[10] Aynı gün Riezler, günlüğüne düştüğü notta, Avusturyalıların harekete geçmesinin "çok uzun süreceğini"

8 *A.g.e.*, 63, 77, 79.

9 Herbert Butterfield, "Sir Edward Gray in July 1914", *Historical Studies*, yayına hazırlayan J. L. McCracken, Londra, 1965, V, s. 11. "O anki atmosfer –Avusturya-Macaristan'ın ani ve öfkeli tepkisinin bekleniyor olması– Avusturya'nın Sırbistan'a saldırabileceğini ve Almanya'nın durdurmak için bir şey yapmayabileceğini 6 Temmuz'da öğrenen Gray'in neden sessiz kaldığını açıklıyor." Savaşçı ve pervasız tutumundan dolayı Kayser'e yüklenen Fritz Fischer gibilerin aksine Butterfield, Kayser'in Temmuz başındaki tepkisinin doğru bir anlayışı yansıttığını savunuyordu. Kayser, Avusturya'nın hızlı intikamının, tüm Avrupa'yı savaşa sürüklemeyecek mazur görülebilir öfkesi nedeniyle olduğunu Avrupa güçlerinin gördüğü düşüncesindeydi.

10 Geiss, July 1914, s. 81, 106-107, 108.

–on altı gün– yazdı. "Bu çok tehlikeli. Önce bir oldubitti, sonra *Entente* ile iyi ilişkiler. Şoku ancak böyle atlatırlar."[11] Bethmann, Kayser, Riezler, Szögyény, Berchtold, Tschirschky ve hatta Gray aynı çizgide düşünüyorlardı – Sırbistan'a karşı hızlı bir saldırı, oluşabilecek herhangi bir düşmanlık alanını sınırlayacaktı. Conrad bile hızlı olma gereğinin farkındaydı. 12 Temmuz'da Berchtold'a şöyle yazıyordu:

> ... diplomatik alanda, karşı tarafın askerî tedbirler almasına zaman tanıyacak ve bizi askerî alanda dezavantajlı duruma düşürecek olan, sürüncemede bırakılmış ve bölük pörçük her tür diplomatik fiilden kaçınılması gerekir. ... Aslında düşmanlarımıza erken uyarı sağlayacak ve karşı-tedbir almasına yol açacak her şeyden kaçınmak akıllıca olacaktır; her bakımdan barışçıl bir görüntü verilmelidir. Ancak, harekete geçme kararı alındığında askerî etmenlerin gereği olarak, kısa-vadeli bir ültimatomla tek bir hamle yapılmalıdır ve eğer bu ültimatom reddedilirse derhal harekât emri verilmelidir.[12]

18 Temmuz'da Avusturyalılar, Sırplara kırk sekiz saatlik zaman sınırı tanıdıkları bir ültimatom verdiler.

Barışın bozulmasına çok fazla sayıda etmen sebep oldu fakat sadece olayların akışı bile Avrupa'yı savaşa savuran başlı başına bir nedendi. Spengler'in geçmişe bakarak, bu döneme özgü kabul ettiği söz konusu zamansal kesinlik, Alman Dışişleri Bakanı Jagow'un ültimatomun kesin verilme saatini ayarlamasında açıkça görülür. 21 Temmuz'da Fransa Başbakanı Poincaré'in, resmi bir ziyaret sonrası, St. Petersburg'dan akşam saat 11.00'de gemiyle ayrılacağını öğrenir. Ancak bu saat ültimatomun Belgrad'da verilmesinin planlandığı Orta Avrupa saatiyle, öğleden sonra 5.00'ten daha geçtir. Jagow derhal Viyana'daki Tschirschky'e bir telgraf çeker ve o da bu bilgiyi zamanında Avusturyalı yetkililere ulaştırarak *befristete Demarche*'ın (zaman sınırlı ültimatom) saat 6.00'ya ertelenmesini sağlar. Böyle-

11 Karl Dietrich Erdmann, *Kurt Riezler: Tagebücher, Aufsätze, Dokumente*, Göttingen, 1972, s. 185.

12 Albertini, *The Origins*, II, s. 173.

likle, Poincaré kesinlikle denizde olacaktır ve Ruslarla olası bir eylem planını yüz yüze görüşemeyecektir.[13]

23 Temmuz'da Sırp Bakan Paču, Avusturyalıların 25 Temmuz'da yanıtlanmasını istedikleri notayı Dışişleri Bakanlığı'nda kabul ettiği Avusturya Büyükelçisi Giesl'dan alınca, bazı bakanların başkentte olmadığını ve hızlı bir yanıtın mümkün olmadığını bildirdi. Modern bir diplomat olan Giesl, "demiryolları, telgraf ve telefon çağında, bu büyüklükte bir ülkede, bakanların dönüşünün birkaç saatlik mesele olduğunu ve daha sabah (Başbakan) Pašic'in haberdar edilmesi gerektiği önerisinde bulunulduğunu" söyler.[14] Sırbistan'ın 48 saatte bakanlarını toplayabileceği yönündeki soğuk yanıt, ültimatomun kendisi kadar kibirlidir. Zaman sınırının doğruluğu konusunda son derece yanılgı içindeydi ancak söylediği bir şey çok doğruydu – çağ, telgraf ve telefon çağıydı. Sanki zaman kazandıran teknolojinin varlığı öylesi bir saldırgan diplomasiyi haklı kılarmış gibi, bu gerçeği bir diplomatın diğerine o anda hatırlatması ironiktir.

Yine hızlı çağdaş iletişim sayesinde, ültimatomun koşulları öğrenildiğinde, tüm Avrupa başkentlerindeki liderler bunun savaş anlamına geldiğini fark ettiler. Gray bunu "bir ülkenin bağımsız diğer bir ülkeye verdiği, hayatımda gördüğüm en korkunç doküman" diye tarif etti; Rus Dışişleri Bakanı Sazonov öfkeyle, "C'est la guerre européenne," diye söylendi; ayrıca Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda, Belgrad'daki tüm elçilik personelini tahliye etmek için derhal hazırlıklara başlandı. Avusturyalı yetkililerin Sırbistan'daki yıkıcı hareketlerin bastırılmasında görev almalarını, ayrıca suikast yargılamasıyla ilgili araştırmalara katılmalarını talep eden beşinci ve altıncı maddeleri nedeniyle, ültimatomun içeriği, savaş kışkırtıcılığı olarak yorumlanmasının nedenlerinden biri olmuştur; ancak zaman sınırının beklenmedik kısalığı da önemlidir. İngiliz, Rus ve Fransız diplomatlar hemen bunu görerek ültimatomun süresini uzatmaya çalışırlar. 24 Temmuz'da Londra Alman Büyü-

13 Bkz. Geiss, July 1914, s. 134.

14 Albertini, *The Origins*, II, s. 285.

kelçisi Lichnowsky, Berlin'deki Jagow'a telgraf çeker: "Notanın üslubu dışında Sir Edward Grey'i en çok rahatsız eden, neredeyse savaşı kaçınılmaz hale getiren açık zaman sınırıdır. Bana söylediği, bizimle birlikte zaman sınırının uzatılması için Viyana'da girişimde bulunmaya istekli olduğu ve böylelikle *belki bir çıkış* bulunabileceğidir." Aynı gün Sazonov Viyana, Berlin, Paris, Londra, Roma ve Bükreş'teki elçiliklere, daha fazla zaman ricasıyla başlayan bir telgraf gönderdi: "Avusturya-Macaristan, Belgrad'a ültimatom vermesinden on iki saat sonra diğer Güçlere müracaat ettiği için, bu kısa sürede pürüzleri gidermeye yönelik bir şeyler yapabilmesi olanaksızdır. Bu nedenle, Avusturya'nın hareket tarzıyla yol açabileceği çok sayıda ve istenmeyen evrensel sonuçlardan kaçınabilmek üzere, ilk önce Sırbistan'a tanınan sürenin uzatılmasının gerekliliğini kabul etmeliyiz." Bir gün sonra Fransa Büyükelçisi, Berlin'de Jagow'a, üstü kapalı bir tarzda, "Sırbistan'a boyun eğmesi için verilen sürenin kısalığı Avrupa'da olumsuz bir izlenime yol açacak" diyordu.[15] Poincaré'i taşıyan *France* gemisinde Rusya'dan gelen telsiz telgrafla ültimatomun içeriği öğrenildikten sonra Fransa Dışişleri Bakanı Viviani, St. Petersburg, Londra ve Paris'e gönderdiği telsiz mesajıyla, Sırbistan'ın "yirmi dört saatlik zaman sınırının [metinde böyle geçiyor] uzatılmasını talep ettiğini" ayrıca onuruna ve bağımsızlığına uygun bir yanıt elde etmeye çalıştığını belirtiyordu.[16]

25 Temmuz'a kadar gelişen olayların doğru yeniden kurgusu, güne uygun zamansal bir kesinlik gerektirir; bundan sonra saatler, hatta bazen dakikalar hayati önem kazanır.

25 Temmuz'da, *Entente* güçleri hâlâ zaman sınırının uzatılması gayreti içindeyken, Almanya ve Avusturya zaten bekledikleri ültimatomun reddinin ardından, savaşın kapsamını belirlemek umuduyla, çok hızlı hareket etmeleri gerektiği konusunda hemfikirdi. Verilen sürenin dolmasına yaklaşık dört saat kala Szögyény gönderdiği telgrafla Berlin'in düşüncesini Berchtold'a aktarıyordu: "Buradaki genel kanı, eğer Sırbistan tat-

15 Geiss, July 1914, s. 175, 184, 188, 195.

16 Fay, *Origins of World War*, II, s. 287.

minkâr bir cevap vermezse savaş ilan edileceği ve savaş harekâtının hemen başlayacağı. Burada, savaş operasyonlarına başlarken olabilecek her tür gecikme, yabancı güçlerin müdahalesi tehlikesinin işareti kabul ediliyor. Hiç gecikmeden yol almamız ve dünyayı bir oldubittiye getirmemiz gerektiğinden kuşku duymuyoruz."[17] Önce tedbirli olmanın sözcülüğünü yapan Tisza bile, artık Sırbistan'ın olumsuz bir yanıt vermesi durumunda hemen harekete geçme emri vermesi için İmparator Francis Joseph'i kışkırtmanın öncülüğünü yapıyordu. "En ufak bir gecikme ya da duraksama", diye yazıyordu, "cesaret ve inisiyatif açısından Monarşi'nin itibarını büyük ölçüde zedeleyecektir ve sadece dostlarımızın ve düşmanlarımızın değil tarafsızların da tutumunu etkileyecek, çok vahim sonuçlara yol açacaktır."[18]

Aynı gün, Sırbistan'ın yanıtı henüz bilinmiyorken, Rusya "savaşa hazırlık döneminin" başlatılması talimatını verdi – dört askerî bölgede seferberlik, Baltık ve Karadeniz filolarının harekete geçirilmesi ve ordu tedariklerinin hızlandırılmasından oluşan kısmi tedbirler. Buna gösterilen gerekçe, eğer savaş çıkarsa Rusya'nın diğer güçlerle eşit bir hazırlığa ulaşabilmesi için bazı ön işlemleri başlatması gerektiğiydi; zira Rusya'nın harekete geçebilmesi için Batılı güçlerden daha fazla zamana ihtiyacı vardı. Bu kısmi ya da ön tedbir niteliğindeki seferberlik, zamana karşı yarışta diplomasinin bileşenlerinden biri oldu; çünkü Rusya'nın bu hızlı girişiyle diğer ülkelerin etekleri tutuştu ve kendi harekât planlarının zaman sorunu nedeniyle oluşan baskının derdine düştüler. Tam seferberlik emri veren ilk ülke Sırbistan oldu – 25 Temmuz öğleden sonra 3.00'te, Avusturya Büyükelçisi'ne yanıt vermek zorunda oldukları zamandan üç saat önce.

İletişim teknolojisinin, geleneksel diplomasinin ağır temposuna büyük hız kazandırdığı ve kişisel diplomasiyi gereksiz hale getirmiş gibi göründüğü bir dönemde, bozulup çalış-

17 Geiss, July 1914, s. 201.

18 Tisza'dan Francis Joseph'e, 25 Temmuz, aktarıldığı kaynak Albertini, *The Origins*, II, s. 386.

mayan bir makine vardı. Sırbistan'ın cevabı dikte edilirken Sırbistan Dışişleri Bakanlığı'ndaki tek daktilo bozulmuştu ve metnin son hali el yazısıyla yazıldı – mekanik silahların etkileyiciliğine rağmen, insan elleriyle yapılan ve insan hayatlarıyla ödenen, patlamak üzere olan savaşa yol açan düşmanlıkların uğursuz bir alameti.

Avusturya delegasyonunun Belgrad'dan çıkışı, çılgınlık günlerinin başlangıcıydı. Sırp cevabının koşulsuz kabul olmayacağını, Giesl, süre bitiminden önce biliyordu ve Berchtold'un sıkı talimatlarını takip ederek kod kitaplarını yaktı, elçiliği kapatmaya hazırlanarak bavullarını topladı. Akşamüstü 5.55'te Pašic, Sırpların yanıtını ona teslim etti. Çabucak yanıtın tatminkâr olmadığını saptayarak Pašic'e diplomatik ilişkilerin koptuğunu belirten bir nota gönderdi. Belgrad istasyonuna hareket etti ve 6.30 trenine yetişti. On dakika sonra Avusturya sınırını geçmişti ve buradan derhal Berchtold ve Tisza'ya telgraf gönderdi. Daha sonra da alacağı raporu Viyana'ya iletmek için Budapeşte'de bekleyen Tisza'ya telefon etti.[19]

Avusturya'nın, Sırbistan cevabının derhal bir savaş ilanı gerektirmediğini düşündüğü konusunda birçok kanıt var. Francis Joseph diplomatik ilişkilerin koptuğunu öğrendiğinde "bu bir *casus belli** değildir" diyordu. Ayrıca Viyana'ya dönen Giesl'la yaptığı bir görüşmede Brechtold, "ilişkilerin kopması hiçbir şekilde savaş anlamına gelmez" diyecekti.[20] Ancak 26 Temmuz'da, diğer güçlerin uzun sürecek arabuluculuklarının önüne geçmek ve savaşın Avusturya ile Sırbistan arasında sınırlanmasını sağlamak üzere, derhal savaş ilan edilmesi için bastırdı. 26'sı sabahı, Sırpların olumsuz cevabını takiben Almanların savaş ilanında bir gecikme istemediğini bildiren, Szögeny'nin bir gün önce çektiği telgraf, Berchtold'un eline geçti. Bunun üzerine Berchtold, Trschirschky ve Conrad ile toplantı yaptı. Alman

19 *A.g.e.*, 373-374. Fay, Giesl'ın ayrılışını, "diplomatik ilişkilerin kopması alanında bir hız rekoru kırdı" şeklinde yorumluyordu, *Origins of World War*, II, s. 349.

(*) "Savaş sebebi" anlamına gelen Latince bir ifade – ç.n.

20 Albertini, *The Origins*, II, s. 375.

büyükelçi Almanya'nın tutumunu teyit ederken, daha önce savaş heveslisi olan Conrad, ihtiyatlı olmayı öneriyor, tam bir harekât için Avusturya'nın on altı güne ihtiyaç duyduğunu ekliyordu. Trschirschky ayrıldıktan sonra Berchtold, Conrad'a şöyle diyordu: "Çeşitli güçlerin devreye girmemesi için Sırbistan'a savaş ilanının bir an önce yapılmasını istiyoruz. Savaş ilanını siz ne zaman düşünüyorsunuz?" Conrad'ın cevabı şu şekildeydi: "Operasyonlara başlamak için yeterince ilerleme kaydettiğimiz zaman – yaklaşık 12 Ağustos'ta." Buna Berchtold'un yanıtı, "Diplomatik durum bu süreyi kaldırmaz" oldu.[21] Harekât planının geciktirici etki yaptığı anlardan biri buydu; ancak diplomatik durum her gün daha kötüye gidiyordu ve Avusturya sonunda Alman baskısına boyun eğdi. 27 Temmuz'da Conrad hemen savaş ilan etmeyi kabul etti. Öğleden sonra 4.37'de Berlin zafer haberini Tschirschky'nin çektiği telgrafla aldı: "Burada, herhangi bir müdahalenin önünü kesebilmek için savaş ilanının yarın, en geç ertesi gün, yapılmasına karar verildi."[22]

Avusturya savaş deklarasyonu, 28 Temmuz'da öğleden hemen önce gönderildi. Tschirschky için bu tam vaktindeydi yoksa hiç beklenmedik bir güç tarafından engellenebilirdi. Daha bir saat önce, İskandinavya gezisinden henüz dönen Kayser Wilhelm, 28'i sabahı Sırbistan'ın yanıtını öğrenerek şöyle bir kenar notu düşmüştü: "Kırk sekiz saatlik zaman sınırına rağmen mükemmel bir performans. Bundan iyisi can sağlığı! Viyana için büyük bir moral zafer; ancak bunun sonucu olarak bütün savaş nedenleri geçerliliğini kaybetti ve Giesl sessizce Belgrad'da oturabilirdi. Durum böyleyken asla harekât emri veremezdim!" Jagow'a el yazısıyla yazdığı mektupta "bütün savaş gerekçeleri düştü" diye tekrar ediyordu ve Avusturya, Sırp taahhütlerinin yerine getirilmesini garanti altına almak üzere, Belgrad'ı sadece "rehin tutmak" için işgal edebilirdi.[23] Bilindiği ifadesiyle "Belgrad'da Durmak" önerisi çok geçti, izleyen birkaç gün boyunca yapılacak tüm diğer öneriler gibi. Almanya sui-

21 Conrad, aktarıldığı kaynak *a.g.e.*, s. 131.

22 *A.g.e.*, s. 456.

23 Geiss, Temmuz 1914, s. 222-223, 256.

kasttan beri Avusturya'yı öfkeyle savaşa kışkırtıyordu ve Kayser'in son dakikada çark etmesi savaşın patlamasını durdurmaya yetmeyecekti.

28 Temmuz günü boyunca Bethmann, Kayser'in planını ve savaş ilanını durdurma çabasını görmezden geldi, bunun yerine, dışişlerinden ve ilgili tüm diğer ülke hükümetlerinden gelen birçok başka konuyla ilgilendi. Akşam 10.15'te, Avusturya Sırbistan'a savaş ilan ettikten sonra, Kayser'in Belgrad'da Durma planının bir versiyonunu telgrafla Tschirschky'e gönderdi; fakat Viyana'ya yönelik çok daha önemli "savaş için artık neden yok" uyarısından bahsetmedi. Kayser'in aracılık teklifi, yaptığı eksik aktarma nedeniyle görmezden gelindi, tıpkı izleyen birkaç gün boyunca yapılan diğer öneriler gibi.

Potsdam'da meseleden uzak duran Kayser, bakanlarıyla iletişim kurmak için telefon kullanmadı ve bu nedenle, planının uygulanması için 28 Temmuz'da Berlin'de ne yapıldığından ya da ne yapılmadığından haberi yoktu. Ancak Avrupa ölçeğinde bir savaşa engel olabilmek üzere, kuzeni Rus Çarı II. Nicholas ile son dakikada karşılıklı telgraflar gönderdiler. 29 Temmuz gecesi saat 1.45'te kuzenine telgraf çekerek, krizin çıkmasına sebep olan "alçakça cinayeti" hatırlatıyor ve "çıkabilecek yeni sorunları yumuşatmak" için yardım talep ediyordu. Bu telgraf, Çar'ın saat 1.00'de gönderdiğiyle çakışıyordu. Çar da benzer bir çağrı yapıyor; Kayser'den Avusturya'nın "çok ileri gitmesini" engellemesini, ayrıca kendisini "*sonucu savaş olan* aşırı tedbirlere yöneltecek" Rusya'da gelişen baskılara karşı yardım istiyordu. Akşam 8.20'de Nicholas, Avusturya-Sırbistan sorununun Lahey Konferansı'yla çözülmesini öneren diğer bir telgrafı Wilhelm'e gönderdi. O akşam Wilhelm, Nicholas'ın ilk telgrafına yanıt vererek, Çar'a muhtemelen eşit derecede akıl dışı görünen bir öneride bulundu – Rusya'nın Avusturya-Sırbistan sorununda "gözlemci olarak kalmasını" öneriyordu. Çar, 30 Temmuz sabahı erken saatte verdiği cevaba göre, Avusturya'nın yaptığı hazırlıklar, alınmakta olan Rus askerî tedbirlerine meşruiyet kazandırıyordu. 30'u öğleden sonra 3.30'da Kayser cevap verdi. Rus harekâtının barışı tehdit ettiği uyarısı ya-

pıyor ve son bir saptamayla bitiriyordu: "Kararın tüm ağırlığı, barışın veya savaşın sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalacak olan sizin omuzlarınızdadır." Ayın 31'i saat 2.55'te Çar'ın verdiği yanıt, askerî gerekirliklerin diplomasinin alanına ne kadar tecavüz ettiğinin göstergesidir: "Avusturya'nın hareketlenmesiyle mecbur kaldığımız askerî hazırlıklarımızın durması *teknik olarak* mümkün değildir." 1 Ağustos'ta Nicholas kuzenine son telgrafı gönderdi. Karşılık olarak Almanya'nın da harekete geçmeye mecbur olduğunu kabul ediyordu; fakat Wilhelm'den, kendisinin sunduğu gibi bir teminat talep ediyordu – yani, "bu tedbirler savaş anlamına gelmez" ifadesi gibi. Ancak Kayser böyle bir teminat veremedi çünkü Almanya'daki seferberlik iki cephedeki savaşla ayrılmaz bir biçimde bağlıydı. 1 Ağustos'ta Kayser bu benzersiz haberleşmeyi kısa bir telgrafla sonlandırırken, Çar'a Alman ordusuna seferberlik emrini verdiğini duyuruyordu, herhangi bir teminat yoktu.[24]

Çar ve Kayser arasındaki yazışmalar, görüşmeler esnasında gönderilen yüzlercesinin çok küçük bir bölümünü oluşturur. Rakip güçlerin hükümdarları arasında geçmesi nedeniyle, telgrafın güçlü ve zayıf yönlerine ışık tutarlar. Telgrafın hızlı olduğunu tartışmaya gerek yoktur. Savaş kaçınılmaz hale geldiğinde her ikisi de kırk beş dakika içinde birbirlerinden bağımsız olarak çok uzak mesafelere ulaşarak, barışı kurtarmak üzere, aile bağlarına, geleneklere ve monarşilerinin ortak değerlerine hitap eden, dolaysız ve kişisel girişimlerde bulunmaya karar verdiler. Bunu mümkün kılan telgraftı. Ancak bu alışverişteki mekanik resmiyet, yüz yüze görüşmeden türeyebilecek insani duygu ifadesini dışlar. Proust, büyükannesiyle ilk kez telefonla konuştuğunda ölümü hayal eder; telgraf anahtarının klik seslerinde, Kayser ve Çar, belki de diplomasinin ölürken çıkardığı sesleri duymuşlardır. Bu üst düzey telgraf alışverişi diplomasinin çarpıcı yenilgisini sahnelerken, buna telgrafın katkısı, karşılıklı mesajlar, gecikmeler, ani sürprizler ve öngörülemez zamanlamadır. Kriz boyunca herkesin uyum göstermesi gereken yeni tek çeşit bir hız değil kitleleri barut fı-

24 *A.g.e.*, s. 261, 260, 287, 290, 291, 304, 323, 344, 347.

çısına döndüren, diplomatların kafasını karıştıran ve generallerin sinirlerini laçka eden bir dizi yeni ve değişken tempo söz konusu olmuştur.

Kibir, güvenlik tedbirlerinin yokluğu, teknolojiye güven, olguların eşzamanlılığı, ilginin dünya ölçeğinde olması ve yaşam kayıpları, tüm bunlar savaşın patlamasına çok benzeyen *Titanic*'in batışını çağrıştırıyordu. *Titanic*'deki gözcüler sis nedeniyle kör olmuşlardı, tıpkı, savaş çıksa bile uzun sürmeyeceğini düşünen siyasal liderler, diplomatlar ve askerlerin tarihsel dar görüşlülük nedeniyle kör olmaları gibi. Felaketin arifesinde paylaştıkları duygu, Avrupa'nın her tür fırtınayı savuşturacak güce sahip olduğuna duydukları güvendi. Avrupa'nın batmayacağından emindiler. Batan gemi, kurtarma gemileri ve kıyı istasyonlarında yoğunlaşan telsiz mesajları, Temmuz Krizi sırasındaki telgraf ve telefon görüşmeleri sağanağını akla getirir. Geminin izlediği yol boyunca yüzen buzdağları bile, öldürüldüğü gün Francis Ferdinand'ın geçeceği yol boyunca çeşitli noktalarda pusu kuran sekiz suikastçı ile benzeşir. Sarayevo sokaklarındaki teröristlerle ilgili uyarıları kulak arkası etmiştir, tıpkı *Titanic* kaptanının önündeki tehlikeli sularla ilgili telsiz mesajlarına yaptığı gibi. Kaptan Atlantik'i en hızlı geçen gemi olmak için zamanla yarışır. Diğer bir yarış, Temmuz sonuna doğru diplomasi tıkanıp kaldığında seferberlik yarışına giren büyük güçlerin orduları arasında yaşanır.

Seferberlik süratinin ve savaş alanındaki asker sayısının önemi, 1870'te Almanya'nın Fransa karşısında kazandığı zaferlerden çıkarılacak derslerdir. General Moltke'nin, gelişkin Alman demiryolları sayesinde etkin bir biçimde sınırdan geçirdiği 370 bin askere karşın 240 bin askerden fazlasını savaş alanına süremeyen Fransızlar sayıların altında ezilirler. Moltke,"daha fazla müstahkem mevki değil, demiryolları inşa edin" emrini verir ve Alman stratejisini bu yönde şekillendirir.[25] Modern harp ile ilgili 1885 tarihinde yayınlanan bir kitapta, Fransız General Vic-

25 Yarbay Philip Neame, *German Strategy in the Great War*, Londra, 1923, s. 2.

tor Derrécagaix, bir ulusun ilk işi "mümkün en hızlı toplanmayı sağlayabilmek için topraklarını demiryolları ağıyla donatmasıdır" diyerek aynı görüşü paylaşır. Kalabalık orduların seferberliği birçok ulusal kaynağın eşzamanlı kullanılmasını gerektirir; "yeni yetkiler tesis edilmesi; yeni kurumların oluşturulması; depoların, iç garnizonların, kumandanlıkların, özel hükümetlerin ve servis istasyonlarının organizasyonu; yeni kadroların yaratılması; trenlerin, park yerlerinin, konvoyların, yardımcı alan hizmetlerinin organizasyonu; atların, tedariklerin, mühimmatın ve ulaşım araçlarının derlenmesi, vb."[26] 1870'in dersleri diğer Avrupa güçlerinde de etkisini gösterdi ve kısa bir süre sonra onlar da askerî gereksinimlerle koordine ederek demiryollarını inşasına başladılar. Çok uzun mesafeleri nedeniyle seferberlik ve askerî güçlerin hızla harekete geçirilmesi konularında Avrupa ile rekabet etmesi mümkün olmayan Ruslar, demiryollarını topraklarına yönelik saldırıları önlemek için kullanmaya çalıştılar. Hatlarını, Avrupa'daki gibi 4 feet 8,5 inch ebadında değil, daha geniş, 5 feet ebadında döşeyerek demiryolu üstünlüğü olan düşmanların saldırılarını güçleştirmeyi hedeflediler.

1914'te ordular Fransa-Prusya savaşında yer alan ordulardan açık ara daha büyüktü; personel, tedarik ve askerlerin toplanması daha fazla sorun çıkarıyordu; ayrıca zamansal kesinlik ihtiyacı çok daha ileri seviyedeydi. 1914 Fransız seferberliğine şahit olan bir gözlemci, gerekli olan zamanlamayı şöyle tarif ediyordu: "Harekât emri verilir verilmez, her bir birey nereye katılacağını bilmeli ve oraya zamanında gitmelidir. Her birim toplandıktan ve teçhiz edildikten sonra, verili gün ve belirlenen saatte, hazır tutulan bir trenle öngörülen hedefe gitmek üzere hazır olmalıdır ve trenler de büyük dikkatle kurgulanan demiryolu şemasına göre hareket etmelidir. Her birim, aynı zamanda, varacağı yere üstün bir düzende ulaşmalı ve temel planın gerektirdiği gruplaşmalardaki yerlerini almalıdır. Harekât sırasında değişiklik ya da düzeltme mümkün değildir. Fransızlarda olduğu gibi yaklaşık üç milyon adam ve

26 Victor Derrécagaix, *Modern Warfare*, 1885; yeniden basım Washington, 1888-1890, I, s. 212.

4.278 trenin seferleri ile uğraşıyorsanız, işlerin irticalen yürütülmesi söz konusu değildir." Alman harekâtı zaman çizelgesi daha da sıkıdır; zira iki cephede birden savaşa girmektedir ve başarı için sürprize ihtiyaç duymaktadır. Fransız ve Rus orduları harekât ve savaş arasında belirgin bir ayrım yaparken, Almanlar yapmaz. A. J. P. Taylor'un belirttiği gibi, Schlieffen'in "harekât planı yoktur."[27] Almanlar harekâtı başlattığında kaçınılmaz olarak ardından savaş gelir; çünkü batı cephesinde planın uygulanması, Belçika'nın derhal işgalini gerektirir. Savaşın patlak vermesinden sonra saldırı savaşının zaman çizelgesi de eşit derecede titizlik gerektirir. Alman ordusu hızla Paris'e varmalı ve Fransız kuvvetlerini Alman sınırına doğru sürerek, Paris'in ardına çekilmesi engellenmelidir. Aksi takdirde batıdaki savaş uzar ve bu da birliklerin, devasa Rus ordusuyla savaşmak için gerekli olacakları Rusya sınırına transferini geciktirir. Schlieffen Planı'nın ne kadar kibirli olduğu, Alman güçlerinin "sorunsuz" bir biçimde ilerleyeceğini sakin bir dille iddia ettiği 1905 tarihli raporda açıkça görülür. "Şunu varsayabiliriz" diye yazar, "Alman harekâtı sorunsuz gerçekleşecektir... Maas nehrinin kuzeyinde Namur ve Brüksel arasındaki bölgenin düşmanla çatışmaya girmeden geçilmesi önemlidir çünkü böylelikle 9. Ordu birlikleri rahatsız edilmeden ilerleyebilirler."[28] Zaman çizelgesine uymanın tek yolu, mümkün en yüksek hızda ve büyük bir güçle hareket ederek tüm cephelerde zaferin güvence altına alınması, düşmanın yeniden toparlanmasına asla müsaade edilmemesi ve başından sonuna kadar hücumda kalmaya devam edilmesidir. Her bir eğitimli asker, savaşın uzamasına yol açacak rezervlere izin vermeden, işgali ilk haftalarda bitirmelidir. Schlieffen her şeyi hızlı bir zafere bağlamış ve sağa doğru dönen kanca planını titiz bir dikkatle hazırlamıştır. Savaşın diğer tarafları, güç gösterisinin diplomatik başarı getireceği umuduyla harekât emri verip

27 Tümgeneral Sir Edward Spears, aktaran A. J. P. Taylor, *War by Time-Table: How the First World War Began*, New York, 1969, s. 16, 26.

28 "Schlieffen's Memorandum of December 1905", Gerhard Ritter, *The Schlieffen Plan: Critique of a Myth*, Londra, 1958, s. 139.

blöf yapabilirlerdi ancak Almanlar için bu geçerli değildi. Onlar için harekât savaştı.[29]

Diplomatların savaşı önleyememesinin bir nedeni, farklı harekât biçimlerini açıkça anlayamamalarıdır. Özellikle Sazonov, Rusya'nın Avusturya'ya karşı "kısmi harekâtının" zımni anlamını –yani, aslında bunun tüm Rus birliklerinin Avusturya'ya yönlendirildiği bir topyekûn harekât olduğunu, dolayısıyla Avusturya'nın tüm gücüyle karşılık vereceğini, karşılığında Rusya'nın topyekûn harekete geçmek zorunda kalacağını; sonuç olarak Almanya ve Avusturya arasındaki ittifak nedeniyle Almanya'nın topyekûn harekâtı ve savaşın geleceğini– tam olarak kavrayamamış görünür. Bethmann, en azından 26 Temmuz'da, Rusya Büyükelçisi Friedrich von Pourtalès'in Sazanov'a iletmesini istediği şeyler konusunda talimat verirken, durumu seziyordu: "Rusya'nın herhangi bir biçimde bize dönük ön askerî tedbirleri karşı tedbirler almamızı gerektirir ki bu tedbirler de zaten ordunun harekâtıyla bağlantılıdır. Harekât aslında savaş demektir ve dahası, Fransa'nın Rusya ile işbirliği açık olduğuna göre, bu savaş Rusya ve Fransa'yı eşzamanlı hedef alacaktır."[30] Ancak ne Bethmann ne de Pourtalès, Alman planına göre, harekât emrinden sadece birkaç saat sonra askerî birliklerin tarafsız Belçika sınırını geçmesi gerektiğinden haberdardılar. Diplomatlar harekât ve kısmi harekâtlar üzerine müzakerelere devam ederken zaman hızla akıyordu: Almanya'nın harekât planında diplomasiye yer yoktu.

Rusya'nın topyekûn harekât emrini vermesinden önce sahnelenen oyun, telefonun önemli bir rol oynadığı olaylar silsilesinin sıkışık zamanlamasını yansıtır. Ayın 29'unda çağrı devreleri Avrupa'nın her yerinde ama özellikle St. Petersburg'da ötüyordu. Belgrad'ın bombalanması Ruslara büyük bir tehlike-

29 Askerî zaman çizelgelerinin etkisine odaklanarak, savaşın patlak vermesini yorumlayan A. J. P. Taylor'un vardığı sonuç şöyledir: "Meseleye ana hatlarıyla baktığımızda, 1914'te savaşın patlak vermesinin yegâne nedeni Schlieffen Planı'dır – hız ve hücuma duyulan inancın ürünü... Kimsenin tasarlanmış bir hedefi ya da düşünecek vakti yoktur. Hepsi kendi askerî hazırlıklarının marifetlerine hapsolmuşlardır." *War by Timetable*, s. 121.

30 Albertini, *The Origins*, II, s. 480.

yi işaret ediyordu ve Sazonov ile Çar, Rus harekâtının yavaşlığından dolayı hazırlıksız yakalanmaktan korkan Genelkurmay Başkanı Ianushkevich'in baskısına boyun eğdiler. O sabah Çar, topyekûn harekât emrini verdi. Emrin resmiyet kazanabilmesi için Savaş, Denizcilik ve İçişlerinin de imzaları gerekiyordu. Ianushkevich bu görevi Harekât Başkanı General Dobrorolski'ye verdi. İmzaları alan General, emri tüm imparatorluğa göndermek üzere St. Petersburg telgraf ofisine geçti. Akşam saat 9.30'da telgraf operatörü göndermek üzere emri yazarken, Ianushkevich, telgraf ofisindeki Dobrorolski'ye telefon açtı ve bir haberci gönderildiğini ve emri bekletmesini söyledi. Birkaç dakika sonra gelen haberci Çar'ın fikrini değiştirdiğini ve kısmi harekât ilan etmesi emrini verdiğini anlattı. Çar, Wilhelm'in gönderdiği ve Avusturya-Sırbistan çatışmasında Rusya'nın "gözlemci olarak kalmasını" önerdiği telgrafı aldıktan sonra fikir değiştirmişti. Kısmi harekât, müteakip bir topyekûn harekâtın önünde engel teşkil edecekti ve sadece askerî tehlikesini düşünmek bile Dobrorolski'yi deliye döndürüyordu. 30'u sabahı Ianushkevich devreye girmeye çalıştı. Telefonla Sazonov'u arayarak, kısmi harekâtın teknik sorunlarını ve siyasal sonuçlarını –Fransa, Rusya'nın ittifaktan doğan yükümlülüklerini yerine getirmediğini düşünebilirdi; ayrıca Almanya Fransa'yı tarafsız kalmaya ikna ettikten sonra Rus ordusuna saldırabilirdi ki bu durumda topyekûn harekâta geçiş düzensizliklere yol açabilirdi– Çar'a anlatmasını istedi. Eğer Çar fikrini değiştirirse derhal kendisini aramasını Sazonov'dan rica etti. "Bundan sonra" diyordu, "topyekûn harekâtın ertelenmesi doğrultusunda yeni bir ters karar vermemek için telefonumu kırıp, göz önünden kaybolacağım ve bana ulaşılamaması için tüm genel tedbirleri alacağım." Çar ile öğleden sonra yaptığı görüşmede Sazonov meselenin üzerine giderek Çar'a, eğer Rusya hazırlıksız olarak saldırıya uğrarsa "binlerce insanın ölüme gönderilmiş olacağını" hatırlatarak, imparatorluğun güvenliğini düşünmesini talep etti. Çar sonunda derhal topyekûn harekâtı kabul etti. Sazonov hemen kraliyet sarayının giriş katındaki telefona koşup Ianushkevich'e haberi ulaştırdı ve şunu ekledi: "Ar-

tık telefonunu kırabilirsin. General, emirlerini ver ve gün boyunca ortadan kaybol."[31] Dobrorolski bir kez daha üç imzayı aldı ve elinde emir, aceleyle telgraf ofisine gitti. Dobrorolski o günü şöyle hatırlıyordu: "Rus halkına yapılacak son dakika çağrısını Rusya İmparatorluğu'nun en ücra köşelerine gönderebilmek için tüm operatörler cihazlarının başına oturmuş, telgrafın kopyasını bekliyorlardı. Saat altıyı birkaç dakika geçe, odada mutlak sessizlik hâkimken, tüm cihazlardan aynı anda çıtırtı yükselmeye başladı. Bu, olağanüstü bir dönemin başlangıç anıydı."[32] Sonraki birkaç saat boyunca çıtırtılar sürdü; çünkü emirler büyük askerî bölgelerden yerel merkezlere aktarılıyordu ve teyit telgrafları St. Petersburg'daki merkez ofise geliyordu. Böylece, askerî güçlerin, o güne kadar gerçekleşen tarihteki en büyük eşzamanlı seferberliği başladı – 744 kıta, 621 süvari birliği ve yaklaşık 2 milyon asker.[33] Dobrorolski bu seferberliğin zamansal doğruluğu üzerine kafa yoruyordu. "Zaman seçildikten sonra yapılması gereken düğmeye basmak, bundan sonra tüm devlet, bir saat mekanizması doğruluğunda otomatik olarak çalışmaya başlar... Zaman seçimi, çok çeşitli siyasal nedenler bileşeninden etkilenir. Ancak zaman bir kez belirlendiğinde her şey yerine oturur; geri dönüş yoktur; mekanik olarak savaşın başlangıcını belirler."[34]

Büyük güçlerin derhal müdahalesini geciktiren, savaşı başlatan olmanın ahlaki yükümlülüğünden kurtulmak çabasıyla Almanya'nın Fransa ve Rusya'ya verdiği zaman sınırlı ültimatomların ana konu olduğu son dakika müzakereleriydi. 31 Temmuz akşamı saat 7.00'de Paris Alman Büyükelçisi von Schoen'ın Fransız hükümetine verdiği ültimatom, Almanya ile Rusya arasındaki bir savaşta tarafsız kalmalarını talep ediyordu. Yanıt için Fransa'ya on sekiz saat süre tanındı. (Bethmann, Schoen'e gizli bir talimat daha vermişti; pek mümkün olmasa da Fransa'nın

31 Fay, *Origins of World War*, II, s. 470-472.

32 Sergi Dobrorolski, *Die Mobilmachung der russischen Armee, 1914*, Berlin, 1921, aktarıldığı kaynak Fay, *a.g.e.*, s. 473.

33 Norman Stone, *The Eastern Front 1914-1917*, Londra, 1975, s. 41, 48.

34 Dobrorolski, aktarıldığı kaynak Fay, *Origins of World War*, II, s. 481.

kabul etmesi halinde, yansız kalmanın bir güvencesi olarak, savaşın bitimine kadar Toul ve Verdun kalelerinin devrini ek bir istek olarak sunmasını istemişti. Bunun için Fransa'ya üç saatlik ilave süre verilecekti.) Almanlar gece yarısı Rusya'ya bir ültimatom vererek, Avusturya-Macaristan ve kendilerine yönelik harekâtın durdurulmasını istediler. Yanıt için Rusya'ya verilen süre on iki saatti. Aynı gece General Joffre, Fransız birliklerini doğu sınırına yönlendirmek için Poincaré'yi kışkırttı: "İhtiyatların orduya çağırılması için ayrıca *couverture* telgrafı çekilmesi için her yirmi dört saatlik gecikme, kuvvetlerin toplanmasında geç kalmak anlamına gelecektir; yani her bir günlük gecikme için on beş veya yirmi kilometrelik toprak parçasından vazgeçmek anlamına."[35] Sazonov harekât için Çar'ı kışkırtırken gecikmeyi insan yaşamına tercüme etmiştir; Poincaré'yi kışkırtırken Joffre ise gecikmeyi kilometrelere tercüme eder. Temmuz 1914'te zaman, yaşam ve uzam ile eşitlenmektedir. 1 Ağustos'ta Joffre, Fransa'nın hemen harekete geçmemesi halinde komutanlık görevinden istifa edeceği tehdidini savurur. Öğle saatlerinde Rusya'ya tanınan süre dolar, bir saat sonra da Fransa'ya tanınan on sekiz saatlik süre dolar. Poincaré nihayet Joffre'nin baskısı karşısında emri verir ve bu emir öğleden sonra 3.45 civarında yürürlüğe girer. On beş dakika sonra Almanya topyekûn harekât emrini verir ve bir saat sonra Rusya'ya savaş ilan eder.

İki ültimatom daha vardır ve geçen zamanla birlikte onların da süresi azalmaktadır. 29 Temmuz'da Jagow, Brüksel'de bulunan Alman Bakan Klaus von Below'a Belçika hükümetine verilecek ültimatomun bir kopyasını gönderir. Ültimatomun bu ilk versiyonunda Belçika'dan yirmi dört saat içinde karar vererek Alman birliklerinin geçmesi için sınırlarını açması istenmektedir; fakat 2 Ağustos akşamı saat 7.00'de, Below Belçika Dışişleri Bakanı'na notayı verirken süre, yarısına düşürülmüştür. On iki saat sonra Belçika, Almanya'nın talebini reddeder. Ertesi sabah Almanların Belçika'ya girmesi beşinci ültimatomun da nedeni olur. Akşam saat 7.00'de Berlin'deki İngiliz Büyükelçisi tarafından Alman hükümetine verilen bu ültimatomun talebi,

35 *A.g.e.*, s. 531.

Belçika'ya verilen notanın ve Belçika topraklarına giren birliklerin geri çekilmesidir. Almanya'ya verilen süre beş saattir.[36] 4 Ağustos'ta, ortada tatminkâr bir yanıt yokken saat gece yarısını çaldığında, Almanya ve İngiltere arasında savaş başlamıştır.

Diplomasi, zamanlama sanatıdır. 19. yüzyılın başlarındaki ortak kanı, "arabulucunun sadece zaman olduğudur."[37] Çağ yavaş iletişim çağıdır ve kendilerine verilen talimatları aşmaktan korkan birçok büyükelçi sadece bilgi aktarımına aracılık edip, hükümetlerin eline ulaşıncaya kadar tamamıyla değişebilecek koşullar konusunda kapsamlı raporlar yazmaktadır. Geriye kalanlar, mesafeyi avantaja çevirerek sorumluluk alıp, koşulları zorlamaktadırlar. Ancak 1840'ların sonlarında telgrafın kullanılmaya başlamasıyla, tam yetkili elçilerin gücü ve operasyonlarının hızı değişir. 1861 tarihli bir araştırmada, telgrafın etkileriyle ilgili bir soruyu Britanya diplomatı Sir Arthur Buchanan şöyle yanıtlar: "Bakanın sorumluluğunu büyük ölçüde azaltmaktadır zira kendi başına sorumluluk almak yerine artık talimat almaktadır."[38] Benzer bir görüş, Fransız diplomatlar için 1899'da yayınlanmış popüler bir el kitabında yer alır.[39] 1902'de Viyana'nın Britanya Büyükelçisi, "daha önce kendi başlarına karar alabilen ve artık bir nattın ucunda olmaktan memnun olanların cesareti telgrafla kırılmıştır" diye hayıflanıyordu.[40] Diğer bir etki, diplomasinin temposundaki artıştı. Fransız tarihçi Charles Mazade 1875 yılında, savaş ya da barış sorunu da dahil hiçbir önemli konunun telgraf üzerinden müzakere edilmemesi gerektiğini ileri sürüyordu ve eğer diplomatlar müzakereleri olağan tempoda sürdürseler ve kendilerini telg-

36 *A.g.e.*, s. 535-546.

37 Harold Nicolson, *The Evolution of Diplomatic Method*, Oxford, 1953, s. 76.

38 Dışişleri Bakanlığı Seçilmiş Komite'nin raporu, 1861, aktarıldığı kaynak D. P. Heatley, *Diplomacy and the Study of International Relations*, Oxford, 1919, s. 252.

39 P. Pradier-Fodéré, *Cours de droit diplomatique*, Paris, 1899, I, s. 214.

40 Sir. Horace Rumbold, *Recollections of a Diplomatist*, Londra, 1902, II, s. 111-112.

rafa teslim etmeselerdi, 1870 Fransa-Prusya Savaşı'ndan kaçınmak mümkün olabilirdi, sonucuna varıyordu.[41] Daha yakın bir dönemde Fransız tarihçi Pierre Granet, telgrafın kullanılmaya başlamasıyla birlikte uzaktaki olguların "yakıcı bir güncellikle" ön plana çıktığını, bunun da hızlı ve genellikle düşüncesizce tepkileri kaçınılmaz kıldığını ileri sürüyordu. Tipik örnek yine Fransa-Prusya Savaşı'nın patlak vermesiydi; çünkü Bismarck tarafından titizlikle düzenlenmiş bir telgrafın yayınlanması, Fransızları Almanlara karşı kışkırtmış ve savaş ilanı aceleye gelmişti. "Avrupa başkentleri arasında sürekli mekik dokuyarak haberlerin hızlı bir tempoda seyahatini sağlayan telgraf, kamu görüşünün yoğunluğunu artırarak, sonunda hükümetleri, daha önce kaçınılabilir olan bir çatışmaya sevk eder." Telgraf, öfkelerin yatışmasına zaman tanımaz: "Hükümetler ve kurumları arasında kesintisiz mesaj akışı, zaten tedirgin olan toplumda çelişkili bilgilerin hızla yayılması, savaşların patlak vermesinin kışkırtıcısı olmasa da hızlandırıcısıdır." "O güne kadar uluslararası ilişkileri yatıştıran zaman faktörünün 19. yüzyılda ortadan kalkması" nedeniyle, o da üzüntü duymaktadır.[42]

Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında gözlemciler, Temmuz Krizi boyunca diplomasinin tempo ve yapısını telgraf ve telefonun şekillendirdiği görüşünü paylaştılar. Her iki buluş da barışı sürdürmeye değil ama savaş çıkarmaya hizmet ettiği halde, zamanın önde gelen diplomatlarının kendi etkilerini gerektiği kadar önemsememeleri ironiktir. 1917'de A *Guide to Diplomatic Practice* kitabının yazarı Sir Ernest Satow, teknolojik buluş ile kordiplomatiğin tepki vermesi arasında hayati bir zaman farkı olabileceğini öne sürmüştür. "Devlet adamlarının ve ulusların ahlaki nitelikleri –sağduyu, ileri görüşlülük, akıl, anlayış, bilgelik– sahip oldukları eylem araçlarının gelişim temposuna uyum göstermez: Ordular, gemiler, silahlar, patlayıcılar, kara ulaşımı ve en önemlisi telgraf ve telefon iletişiminin hızına. Bu sonuncular tepki ya da müzakere için zaman bı-

41 Charles Mazade, *La Guerre en France 1870-1871*, Paris, 1875, I, s. 37.

42 Pierre Granet, *L'Evolution des méthodes diplomatiques*, Paris, 1939, s. 85, 88-90.

rakmaz ve hayati önem taşıyan meselelerle ilgili acele ve düşüncesizce kararlara mecbur eder."[43] Bir telefon tarihçisi cihazın barışçıl potansiyeli ile Arşidük Ferdinand'ın öldürülmesi sonrası kışkırtıcı kullanımını karşılaştırır. "Dünyanın tüm telekomünikasyon araçları... barışçıl kullanımlara hizmet etmeleri gerekirken, savaş çılgınlığının hizmetine sunulmuştur."[44] Marshall McLuhan, özellikle telefon ve telgrafa değinmez ama modern çağda savaşa yaklaşımı, biraz abartılı olsa da, Temmuz Krizi'ni şekillendirmiş olabilecek diğer bir yola işaret eder:

> Savaş hiçbir zaman hızlandırılmış teknolojik değişimden başka bir şey değildir. Eşitsiz büyüme oranlarının neden olduğu, mevcut yapılar arasındaki dikkate değer dengesizliklerle başlar. Almanya'nın çok geç sanayileşme ve bütünleşmesi, onu uzun yıllar hammadde ve koloniler yarışının dışında tutmuştur. Napolyon Savaşları nasıl teknolojik anlamda Fransa'nın İngiltere'yi yakalamasına yönelikse; Birinci Dünya Savaşı da, Almanya ve Amerika'nın sanayileşmelerini tamamlamalarının önemli bir cephesini oluşturur.[45]

Birinci Dünya Savaşı'nın nedenlerinden birisinin diplomasinin başarısızlığı olduğuna, bu başarısızlığın nedenlerinden birisinin de diplomatların elektronik iletişimin hacim ve hızıyla başa çıkamaması olduğuna dair çok sayıda kanıt vardır. 1914 yılında kordiplomatiği oluşturan aristokratların ve beyefendilerin büyük bir bölümü, birçok açıdan eski ekoldendir; dolayısıyla da yeni teknolojiye mesafelidir, tıpkı bazı generallerin yeni model silah ve stratejilere mesafeli oldukları gibi. Generallerin uzun menzilli top ve makineli tüfeklerin önemini değerlendiremeyip, süvari zaferi ve "kılıcın saldığı korku"[46] bağlamında

43 Sir Ernest Satow, *A Guide to Diplomatic Practice,* Londra, 1917, I, s. 157.

44 J. H. Robertson, *The Story of the Telephone,* Londra, 1947, s. 116.

45 Marshall McLuhan, *Understanding Media,* New York, 1964, s. 101.

46 Bu inatçı anlayışsızlığın bir örneği, 1907 tarihli *Britanya Süvari Eğitimi El Kitabı*'nda yer alan bir pasajda görülebilir: "İlke olarak kabul edilmelidir ki, ne kadar etkili olursa olsun tüfek, atın süratinin, cazibesinin ve kılıcın saldığı korkunun yerini alamaz." Aktarıldığı kaynak John Ellis, *The Social History of the Machine Gun,* New York, 1975, s. 55.

düşünmeyi sürdürdükleri gibi, diplomatlar da gecikmenin iyileştirici yönünü devre dışı bırakan eşzamanlı iletişimin bütünsel etkisini anlayamamışlardır. Yüz yüze konuşulan "dürüst bir adamın sözlerinin"[47] nihai belirleyiciliğine bel bağlamayı sürdürmüşler ama birçok önemli konuyu da bakır tel üzerinden müzakere etmek zorunda kalmışlardır. Sonuçsuz telgraf yığınları (ve daha sonraki dizi dizi asker naaşları) başarısızlıklarının elle tutulur kalıntılarıdır. Avusturya ültimatomunun teslim koşulları, yeni hızlı teknolojinin eski tarz diplomasiye yüklediği zorunlulukları gösteriyordu. Ültimatom olağanüstü bir aceleyle kaleme alınmıştı, ayrıca telgraf ve telefon çağından önce düşünülemeyecek bir zaman sınırı içeriyordu; ancak kapsamlı bir müzakereyi ve seçeneklerin değerlendirilmesini zorunlu kılan dikkatli bir yanıtı gerektirdiği için, verilen sürede yanıtlanması imkânsızdı. Tüm krizin en acı yüzleşmelerinden birinin gerçekleştiği anda, Avusturya diplomatik ilişkileri kesip savaşmaya hazırlanırken, Giesl demiryolu, telgraf ve telefon çağını Paču'ya hatırlatarak, *sınırlı zamanın kısalığını* haklı göstermeye mecbur hissetmişti; daha sonra da açıklamasını yeterince anlamlı bulmuş olmalı ki Viyana'daki Berchtold'a yazdığı raporda buna da yer verdi. Giesl belki de, verilen süre dolduktan sonra, iki gün içinde trenle sınırı geçeceğini ve yapmayı umduğu telefon görüşmesini hesaba katıyordu. 28 Temmuz'da, Avusturyalılar nihayet Sırbistan'a savaş ilan ettiklerinde, bunu daha önce hiçbir ülkenin yapmadığı biçimde, telgrafla gerçekleştirdiler.[48] Riezler'in 25 Temmuz'da günlüğüne düştüğü not, Avusturya ültimatomunun tesliminden sonraki hummalı tempoyu örnekler:

> Son günlerde Şansölye [Bethmann Hollweg] neredeyse sürekli telefonun başında. Tüm ihtimallere karşı hazırlıklı olmak, söz edilemez olanı askerlerle konuşmak tabii ki gerekiyor. Ticaret filosu uyarıldı. [Rudolf] Havenstein [Reichbankdirektoriums Başkanı] mali seferberlik. Şu ana kadar dışarıda olanlara kar-

47 Jules Cambon'a ait bir ifade. Aktarıldığı kaynak Nicolson, *The Evolution*, s. 82.

48 Albertini, *The Origins*, II, s. 461.

şı bir şey yapmak gerekmemişti. Büyük bir hareketlilik. Avusturya notası hoş değil, çok uzun. Büyük güçlerin Avusturya ültimatomuna tepkileriyle ilgili ilk telgraflar geldi, bir saat içinde Berlin'e aktarılacaklar Kaderimiz ne olacak? Ancak kader umumiyetle tamamen aptalca, belirsiz ve aslında her şey şansa bağlı. Kapanın elinde kalıyor. Şu kahrolası çılgın dünya, anlaşılmaz ve öngörülmez hale geldi. Aynı anda çok sayıda etmen var.[49]

Aslında Bethmann, Temmuz Krizi'nde yaşanan eşzamanlılık oyununun trajik kahramanlarından sadece bir tanesiydi. Avrupalı liderlerin zaman yakarılarını, son dakika tekliflerini ve son olarak da harekât emirlerini ve savaş ilanlarını taşıyan telsizlerin vızıltıları tüm dünyayı sarmıştı.

∞

Tüm zaman yelpazesinde (geçmiş, şimdi ve gelecek) ulusların benlik-imgeleri 1880'den sonra değişti. Ulusların, uzun dönemli dış politikalarının yanısıra fiilî diplomatik manevralarını da belirleyen gelecek anlayışları, kısmen de olsa geçmiş anlayışlarına dayanıyordu. Birinci Dünya Savaşı'na katılan büyük güçlerin geçmiş anlayışlarının incelenmesi, her bir ittifak sistemine katılan ulusların zamansallıkları arasındaki çarpıcı farklılıkları, ayrıca kızgınlık ve yanlış anlamaların altta yatan gerekçelerini gösterir.

İngiltere'nin geçmişini şekillendiren mit, her zaman, hatta 1066'dan önce bile İngiltere'nin var olduğudur. Daha Elizabeth çağında, genel hukuk ve parlamento gibi uzun süreli kesintisiz geleneklerle desteklenen, gerçek bir ulusal birlik anlayışı mevcuttur. *Büyük Savaş sırasında* İngiliz askerleri "Almanya daha bebeyken İngiltere İngiltere'ydi"[50] diye alaycı bir şarkı söylüyorlardı. Fransızların da birlik tarihi uzundur; Fransa 1914 yılındaki toprak büyüklüğüne, daha 17. yüzyılda, XIV. Louis dö-

49 Erdmann, *Kurt Riezler*, s. 190-191.

50 Edmund Blunden, *Undertones of War*, 1928; yeniden basım New York, 1965, s. 146.

neminde neredeyse ulaşmıştı.[51] Hatta Fransızlar ulusal geleneklerinin izini, 12. yüzyıla, St. Louis'e kadar izlerler; anayasal birliğin tamamlanması, herkesin vatandaşlık ve yasalar karşısında eşitlik hakkını kazandığı 1789 devrimiyle mümkün olmuştur. 1913 yılında Rusya, çeşitli ulusal azınlıklar arasındaki sert iç çatışmalara rağmen kesintisiz olarak varlığını sürdürmüş olan Romanov Monarşisi'nin 300. kuruluş yıldönümünü kutlamıştır.

İngiltere, Fransa ve Rusya uzun ve görece kesintisiz bir geçmişe bakabilirken; Almanya, Avusturya ve İtalya iki jenerasyon geriye, onları modern ulus-devletler yapan savaşlara bakabilirler. Bu nedenle vatandaşlarının, bir İngiliz gibi, ülkelerinin hep var olduğuna ve hep var olacağına inanması imkânsızdır. Bu ulusları var eden savaşlar, halkın bilincinde hâlâ canlıdır. Avusturya, 1866 yılında Almanya karşısında uğradığı utanç verici bozgundan sonra doğar; İtalya'nın ulus olması, Fransız ve Alman ordularının desteğiyle uzun ve sancılı bir süreçten sonra mümkün olur. 1864 ile 1870 arasında vuku bulan üç savaştan sonra Almanya'nın yaratılması onu askerî zaferlere bağımlı kılarken, ulusal birliği de çevreleyen düşman ülkelerle savaşa bağlamıştır. Dünya imparatorluğuna da göz diken, en son ulus (Almanya), Kanalın karşısındaki kıdemli dünya gücü ve denizcilik konusundaki rakibini kıskançlık ve öfkeyle izlemektedir. Belki de Almanya'daki ve Avusturya'daki anti-semitizm, hiç toprağı olmadığı halde birkaç binyıl boyunca güçlü kimlik anlayışını sürdürebilmiş bir ulusa duyulan öfkeyle kısmen açıklanabilir. Buna karşılık Almanya yüzyıllardır aynı toprakları işgal etse de, yakın zamana kadar ulus bütünlüğü sağlayamamıştır. Almanya ve Avusturya için geçmiş, işgaller, fetihler ve iç çekişmeler kargaşasından ibarettir.

51 Bakanları Colbert ve Richelieu tarafından siyasal otoritenin monarşi kurallarıyla merkezîleştirildiği XIV. Louis çağının kesintisiz devam ettiği duygusunu 1914 diplomatlarının yaşamış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Etkili diplomat ve tarihçi Gabriel Hanotaux'un, her ne kadar Temmuz Krizi müzakerelerine katılmamış olsa da, 20. yüzyıl başlarında diplomasinin genel işleyişi üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur. Yazıları arasında *Instructions des ambassadeurs de France à Roma, depuis les traités de Westphalia (1888)* ve iki ciltlik *Histoire du Cardinal de Richelieu (1893-1903)* yer alır.

"Eski iyidir" geleneksel yaklaşımıyla, İngiltere, Fransa ve Rusya, 1860'ların ortaya çıkardığı yeni ülkeler karşısında moral üstünlüğe sahiptiler. Alman liderlerin Rusya ya da Fransa'ya savaş açma sorumluluğunu üstlenme isteklerinin su götürmez nedenlerinden biri, moral güven kazanmaları gerektiği yönündeki derin anlayıştır. Kutsal Roma İmparatorluğu'nun mirasçıları olarak Almanya ve Avusturya, tarihsel köklerine dair bir fikre sahiptirler ancak bu çizgi, hanedan ve toprak değişikliklerine bağlı olarak defalarca kesintiye uğramıştır. Hegel'in, Darwin'in ve Marx'ın historisizmlerinin bize öğrettiği, zamanda ortaya çıkan ve olgunlaşan her şeyin daha önce var olanların bileşimi olduğudur. İngiltere, Fransa ve Rusya ulusal kurumların görece kesintisiz geçmişine sahiptir ve bu uzun, zengin mirasların yaslanırlar. Zamanın küfü Avrupa'nın eski ulusları üzerinde kalın bir tabaka oluşturur ve onlara bir tür özgünlük kazandırır; yeni gelen Orta Avrupa Güçlerini bir arada tutan ise yeni imal edilmiş Alman zırhıdır.

Beş büyük gücün farklı geçmiş yönelimleri gelecekle ilgili beklentilerini şekillendirirken, Temmuz Krizi esnasında şimdinin dayattığı zorunluluklar, hepsinde aşağı yukarı aynı etkiyi yapmıştır. Olağandışı zamansal koşulların baskısı altında diplomatların ulusları adına konuştuğu ve davrandığı Şimdi, görkemli ve zengin Avrupa geçmişiyle belirsiz gelecek arasındaki parantezdir. Bu, eşzamanlılık çağının doruk noktasıdır. Yarım düzine başkente gönderilen telgraf, eşzamanlı çeşitli tepkileri tetikler. Telefon üzerinden iki ya da üç yönlü anlık görüşme yapılabilir. Olguların zamanda sıkıştırılması, uzak noktalardaki çok sayıda farklı olayları tek bir anda gösterebilen, dönemin yeni sanatına (sinema) çok uygundur. Temmuz Krizi, çok sayıda diplomatın, daha sonra da milyonlarca askerin eşzamanlı faaliyetinin kurgulanmasıdır. Her bir ulusun farklı bir bakış açısı ve sonuç üzerinde farklı payı vardır ama şimdi anlayışları genellikle benzerdir – hepsi için, olguların doğrudan yoğunluğuyla ağırlaşmış ve yeni teknoloji sayesinde uzamsal olarak genişlemiş. Birbirinden çok farklı olan gelecek anlayışlarıdır ve bu da çeşitli ulusların neden ve nasıl savaşa girdiğini belirler.

Savaşın tarafları arasında en muhafazakâr olan İngiltere'dir ve tamamıyla yeni gelecekten beklentisi en az olan da odur. Çıkarı, statükoyu ve İmparatorluğun büyüklüğünü korumaktır. İngilizler, geleceğin geçmişe benzeyeceğinden emin olmasalar da umutludurlar. A. J. P. Taylor'un belirttiği gibi, "İngiltere'de toprak sahiplerinin kira imtiyazları 99, hatta bazen 999 yıldır zira bu zaman boyunca toplumun ve paranın aynı kalacağına güven duyarlar."[52] İngilizler Alman ekonomisinin büyümesinden ve özellikle de Alman donanmasının kurulmasından endişelidirler fakat donanma yarışında yine de öndedirler ve zengin bir kolonyal imparatorluğun denetimini ellerinde tutmaya devam etme umudunu taşırlar. Rusya ordusunun gelecekteki gücüne karşı acil bir kaygı duymazlar çünkü 1914'te Rusya, ana genişleme hedefi Balkanlar olan ve asıl askerî hedefi Orta Avrupa Güçleri olan bir müttefiktir. 1914 yılında Büyük Güçler içinde savaşa girmeye en gönülsüz ülkenin Büyük Britanya olduğu kuşkusuzdur. Temmuz Krizi sürecinde Britanya diplomasisi büyük değişikliklerden kaçınmaya, gidişi yavaşlatmaya, rakip güçlere aracılık etmeye, savaşın patlak vermesini geciktirmeye ve başladıktan sonra kapsamını sınırlamaya çalışır.

Fransa'da geleceğe duyulan canlı ilginin, aktif ve pasif türleri vardır ve bunlar keskin biçimde bölünmüştür. Tüm askerî hazırlıklar Fransız askerinin yapacağı büyük hamleye işaret etmektedir ve ordu, uzun menzilli toplar ve makineli tüfekler karşısında bile, zaferler kazanacaktır. Ancak bu gösterişli dilin ardında bazıları, Almanya ile giderek yaklaşan savaşta Fransa'nın yine savunmada kalacağı korkusunu ifade ederler. Hep saldıran taraf olma çağrısının sıkça tekrarlanması, Almanya'nın ilk saldıran ve bu pozisyonunu koruyan taraf olarak kalmasından duyulan şüpheyi yansıtır.[53] Fransızların uyguladığı "10 kilometrelik geri çekilme", ilk saldıranın Almanya olması ve savaşı başlatmanın moral sorumluluğunu taşıma-

52 Taylor, *War by Time-Table*, s. 7.

53 Fransız ordusunun eğitimine temel teşkil eden 1913 tarihli yeni Sahra Talimatnamesi'nde ilan edilen şudur: "Fransız ordusu geleneklerine sarılacak ve bundan böyle saldırıdan başka kural kabul etmeyecektir." Aktarıldığı kaynak; Barbara Tuchmann, *The Guns of August*, New York, 1971, s. 51.

sı için planlanmıştır.[54] 1914 yılında Fransa devasa bir kolonyal imparatorluğa sahiptir ancak bu imparatorluğun kârlılığı İngilizlerin idaresindekine kıyasla çok çok azdır. Geleceği kontrol etmeleri, imparatorluğu korumaları Britanya ve Rusya ordularının Almanya'nın durdurulmasına yardım etmelerine ve Britanya donanmasının Fransızlara Cebelitarık Boğazı'ndan Akdeniz'e serbest geçiş hakkı tanıma konusundaki iyi niyetine bağlıdır. Bu nedenlerle, 1914'te Fransızların gelecek kaygıları İngilizlerden daha fazladır. Poincaré, Alman ordusunun sürekli büyümesinden korku duymaktadır ve Alman ordusunu çok güçlü hale gelmeden ezebilmek için ve askerî harcamaların aşırı yükünü protesto eden Fransız sosyalistler, 1913 yılında yürürlüğe giren üç yıl askerliğin iptalini sağlamadan önce, Rusya ve İngiltere'yle ittifaktan yararlanmanın uygun olacağı değerlendirmesini yapmaktadır.

İngiltere ve Fransa'da gelecek anlayışı bir ölçüde umut taşır; fakat Üçlü Bağdaşma'nın üçüncü ulusu, ordusu tam gücüne ulaştığında, geleceğin Avrupa meselelerinde hâkim bir konuma geleceği yönünde güçlü bir beklentiye sahiptir. 1906 yılında Rainer Maria Rilke, Rusya'nın geleceğinin, tıpkı açık uzamları gibi engin ve bereketli olacağını düşünüyordu: "Orada günler, zamansallık çok az hissediliyor; çünkü orada zaten gelecekte yaşanıyor ve her geçen saat sonsuzluğa daha da yaklaşılıyor."[55] Thomas Mann da Rusların zaman savurganlığına yol açanın sonsuz toprakları olduğunu ve dolayısıyla "bekleyebilecek zamanı olan ulus" olduklarını öne süren Settembrini aracılığıyla benzer bir yaklaşımı dillendirir. Rus-Japon Savaşı'nda, Rusya'nın yenilgisiyle başlatılan ve 1917 yılında tarihin gördüğü en büyük ordunun kurulması ile sona ermesi planlanan yeniden

54 *Poincaré Fransız birliklerini sınıra* konumlandırmak ister; ancak (henüz savaşa girme niyetini açıklamamış olan) İngiltere'nin, düşmanla kazara girişilebilecek bir çatışmayı kışkırtıcı bir faaliyet olarak değerlendirebileceği ihtimaline karşı, birlikleri sınırın biraz içerisinde tutar. Gerçekte bazı birlikler sınıra 4-5 kilometreye kadar yaklaşır ancak, "10 kilometrelik geri çekilme" diye bilinmektedir. Fay, *Origins of World War*, II, s. 489-92.

55 Ellen Key'e mektup, 3 Nisan 1906, *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*, New York, 1969, s. 101.

silahlanma programına çok büyük sayılarda insan kaynağı akmalıydı. Bu hedef tarih, 12 Temmuz 1914 günü Avusturya'nın Berlin Büyükelçisi'nin zihninde de olmalıydı. O gün, savaş için zamanın uygunluğu konusunda Almanların ne düşündüğünü, Viyana'daki Berchtold'a özetlerken şöyle yazıyordu: "Almanya'nın, Rusların batılı komşularıyla savaşa hazırlandığı ve savaşı sadece gelecekte bir ihtimal olarak görmeyip siyasal hesaplarına mutlaka bunu dahil ettiği kanısı yakın zamanda doğrulanmıştır. Şu önemlidir: Savaş açmaya niyetlidir, tüm gücüyle buna hazırlanmaktadır ama bugün için tasarlamamaktadır, başka bir deyişle bugün savaşa hazır değildir."[56] Altı gün sonra Jagow, Londra'daki Alman Büyükelçisine yazar: "Tüm uzman görüşleri, Rusların birkaç yıl içinde savaşa hazırlandığını gösteriyor. O tarihte, asker sayısıyla bizi ezecektir; Baltık Denizi filosunu ve stratejik demiryollarını tamamlayacaktır. Geçen zamanda bizim grubumuz zayıflayacaktır."

Jagow aynı mektupta, eğer Pan-Sırp hareketini bastırmazsa Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu bekleyen kasvetli geleceği de değerlendirir. "Onları durdurmak için ne bir şey yapabiliriz ne de yapmalıyız. Eğer bunu yaparsak Avusturya'nın bizi (ve bizim kendimizi), siyasal rehabilitasyonu için sahip olduğu son şansı elinden almakla suçlama hakkı doğar. Böylelikle erime ve içten çürüme süreci daha da hızlanır. Balkanlar'da ayakta kalması tamamıyla imkânsız hale gelir."[57] Conrad, Temmuz Krizi ve Avusturya'nın rolünü geriye dönük olarak değerlendirirken, Avusturya'nın yıllar boyunca bir "zayıflık" görüntüsü verdiğini, "daimi teslimiyet ve uzun çilekeşlikle" düşmanlarını daha saldırgan kıldığını öne sürer. Suikast sonrası eyleme geçememenin sonucu "imparatorluk içindeki eğilimlerin – ki, Güneyli Slav, Çek, Moskova yandaşı, Romanya propagandası ya da İtalyan irredentizmi (ülkenin kaybettiği toprakları geri isteme) biçimini alan bu akımlar, zaten tarihsel yapının temellerini sarsmaktadır– başıboş kalmasıdır... Saraybosna suikastı, diplomatik belgelerle oluşturulan ve Avusturya-Macaris-

56 Szögyény'nin Berchtold'a gönderdiği rapor, Geiss, July 14, s. 110.

57 Jagow'dan Lichnowsky'e özel mektup, *a.g.e.*, s. 122.

tan politikasının güvenli bulduğu kâğıttan evi yerle bir eder..." Monarşi, "gırtlağından yakalanmıştır" ve nihai yıkımını önlemek için tavır takınmaya zorlanmaktadır.[58] Avusturya başkentinin her köşesinde kaçınılmaz sonun çok yakın olduğu hissi hâkimdir. Suikasttan kısa bir süre sonra, 2 Temmuz'da İmparator, Tschirschky'e içini döker: "Karanlık bir gelecek görüyorum... Beni en çok rahatsız eden Rusların sonbahar için planladığı harekât tatbikatının tam da bizim acemi askerî birlikleri kaydırdığımız zamana rastlaması."[59] 18 Temmuz'da Schoen, Almanya Dışişleri Bakanı Zimmermann'la Avusturya'nın durumu hakkında yapılan görüşmeyi rapor etti. Zimmermann şöyle diyordu: "Kararsızlığı ve tutarsızlığı nedeniyle Avusturya-Macaristan, tıpkı bir zamanlar Türkiye'nin olduğu gibi, Avrupa'nın Hasta Adam'ı oldu ve Ruslar, İtalyanlar, Romenler, Sırplar ve Karadağlılar bölünmesi için hazır bekliyorlar." Ancak kararlı ve etkili bir hamle Avusturyalıların "yeniden ulusal bir güç hissi yaşamalarını" sağlayabilir. Ayrıca, "birkaç yıl içinde, Slav propaganda faaliyetinin sürmesi durumunda, koşullar böyle olmayacak" diye de uyarıyordu.[60]

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun hasta ve zayıf olduğuna, iç çürüme nedeniyle eridiğine ve düşmanlarla sarılı olduğuna dair her yere yayılan anlayış, metaforik anlamda, Minkowski'nin 1923 tarihinde tartıştığı bir vaka tarihini hatırlatır. İkisinin arasındaki bağlantı Minkowski'nin, yıkımın yakınlığı karşısında karanlık gelecek ve çaresizlik hissinin ilişkili olduğu tanısıdır. Hasta bir yabancıdır ve Fransız vatandaşlığı alamadığı için kendini suçlamaktadır. Kendisini korkunç bir cezanın beklediğine inanır: Birisi kol ve bacaklarını kesecektir. Evrenin bütün pislik ve çöplerinin midesine boca edilmesini de içeren bu cezaya tüm dünya tanık olacaktır. Minkowski'nin ilk gördüğü gün, adam, infazın o gece gerçekleşeceğini ilan eder ve panik halindedir. İzleyen birkaç gece boyunca da bu infazı bekler. Minkowski'nin vardığı sonuç, hastalığın kökenini za-

58 Kaynak Scheerbart, *Die Entwicklung*.

59 Fay, *Origins of World War*, II, s. 187.

60 Geiss, *July 1914*, s. 128.

man akışındaki kesilmenin oluşturduğudur ki bu akış normal bir insanda geçmişten geleceğe kesintisiz sürer. Normal bir insan, anlık panikle ya da ani çaresizlik duygusuyla baş etmek için geçmiş deneyimlerden yararlanır fakat hastası, adeta hayata her gün sıfırdan başlar gibi, her bir deneyimi en baştan yaşar. "Hayat, kişisel canlılığımız bizi ayakta tutar... kapılarını sonuna kadar açan geleceğe bizi taşır." Ancak hastasında eksik olan bu harekettir. "Durgun ve birbirine eş günler silsilesinden geleceğe doğru, şimdiden kaynaklı fiil ve arzular yükselmez. Bu nedenle her gün tuhaf bir biçimde birbirinden bağımsızdır. Hayatın sürekliliği hissinin içinde kaybolmaz. Her bir gün, oluşun karanlık denizinde ayrı birer ada olarak belirir. Yıkıcı ve korkunç bir olayın gerçekleşeceği kanısı da geleceği karartır." Hayalî işkenceye odaklanma ve infaz düşüncesi aslında zihnin ussal bölümünün, "parçalanmakta olan yapının çeşitli bölümleri arasında" mantıklı bir bağ kurma çabasıdır. Kişisel canlılığımız, sadece geleceğe yönelmemizi değil, aynı zamanda çevreyle ilişkimizi de sağlar. Normal bir insan nerede benliğin sona erdiğini ve dış dünyanın başladığını bilir fakat patolojik durumlarda sınırlar bulanıklaşır. Adeta dış dünyada vuku bulurcasına karşıt iç dürtüler yaşanırken, bu durum işkence yanılsamasıyla dışa vuran dünya tarafından cezalandırılmayı tetikler. Suçluluk duygusu, geleceğin kararmasıyla daha da yoğunlaşır; çünkü hatalardan arınma ya da kefaretini ödeme fırsatı yoktur zira her tür değişim ve edim imkânsızdır. Gelecek karardıkça zihinsel hayat söner ve bireye statik bir değişmezlik ve kötülük duygusu egemen olur.[61]

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun, liderlerinin açığa vurduğu şekliyle, 1914 tarihindeki kolektif psikolojisi aynı marazi düşüncelerden mustariptir. İmparatorluğun geleceği olmadığı yönündeki her yere sinen anlayış, derin zayıflık ve çaresizlik hislerine sebep olur. Liderleri, Minkowski'nin hastasının kişiliğindeki "parçalanan yapıya" benzer bir bölünme korkusu sarar ("kemirilip yok olmak", "Avrupa'nın Hasta Adamı").

61 Eugène Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, Evanston, 1970, s. 180-193.

Habsburg İmparatorluk sözcüleri, ayrılıkçı hareketlerin imparatorluğu parçalayacağı düşüncesine saplanıp kalmışlardır. Minkowski'nin açıkladığı gibi, düşmanla sarılı olma varsayımı ("gırtlağından yakalanmak"), karanlık gelecek patolojik durumunun bir sonucu olabilir. Avusturya'nın Sırbistan'a verdiği ültimatomda tanıdığı kısa sürenin, kendi zamanının kısaldığını hissetmesinin yansıması olduğu şüphesizdir. Kendi geleceksizliğinin öcünü alma edimi, daha önce suikast mermisinin hedefi olması hasebiyle sahip olduğu dünya ölçeğinde moral desteği kaybetmesine yol açar ve bunun yerine muhtemel savaş taraflarının tümünde düşmanca tepkiler yaratır. Avusturyalı liderlerin izlediği eylem planı, nihai olarak düşmanca dürtülere –savaşa– oynamaktır. A. J. P. Taylor'un hicvettiği gibi, "Habsburg Monarşisi hâlâ hayatta olduğunu ispat edebilmek için kendi ölümcül krizini yaratır."[62] Minkowski'nin hastasındaki patoloji kaynakları ile Avusturya'nın yüz yüze kaldığı sorunlar elbette ki farklıdır ama vaka tarihi, geleceğin karanlık olduğu ve zamanın dar olduğu hissini örneklemeye yardımcıdır.

Almanya'nın kendi geleceğine bakışı, Avusturya gibi umutsuz değildir fakat gelecek yıllarda, Avrupa kıtasında 1870'lerden beri sürdürdüğü askerî üstünlüğün gölgelenebileceği kaygısı yaygındır. 1911'de Moltke, önleyici savaş çağrısı yapar çünkü Almanya "her geçen gün artan bir yalıtılmışlığın çaresizliğini yaşamaktadır."[63] 1912 Aralık ayında Kayser ve askerî yetkililerin katıldığı bir konferansta savaşın kaçınılmaz ve "ne kadar erken olursa o kadar iyi" olduğu inancını dillendirir. Amiral Tirpitz, donanmanın hazırlıkları biraz daha ilerleyene kadar, ertelemeyi önerir; fakat Moltke öfkeyle "Donanma o zaman da hazır olmayacak ancak kara ordusu giderek avantajlı pozisyonunu kaybedecek", yanıtını verir.[64] 1 Haziran 1914'te Moltke'nin "artık hazırız, ne kadar erken olursa bizim için o

62 A. J. P. Taylor, *The Struggle for Mastery in Europe 1848-1918*, Oxford, 1963, s. 521.

63 Aktarıldığı kaynak Fritz Fischer, *Germany's Aims in the First World War*, New York, 1967, s. 50.

64 Aktarıldığı kaynak V. R. Berghahn, *Germany and the Approach of War in 1914*, New York, 1973, s. 169.

kadar iyi" dediği rapor edilir.[65] 1 Temmuz'da Avusturya-Macaristan Dışişleri Bakanlığı Özel Kalem Müdürü Kont Alexander von Hoyos ile yaptığı görüşmede, Alman gazeteci Victor Naumann, Alman askerî çevrelerinde ve dışişlerinde "Rusya'ya karşı önleyici bir savaş düşüncesine, bir yıl önceye kıyasla daha az karşı çıkıldığını" söylüyordu. Ertesi gün yazılan bir raporda Berlin'deki Sakson bakan, "henüz Rusya hazır değilken sürecin savaşa doğru akması konusunda askerin yeniden baskı yaptığını" yazıyordu.[66] Rusya'nın giderek artan gücü karşısında Avusturya'nın acilen eyleme geçmesi gerektiği yönündeki, yukarıda değinilen, Jagow ve Zimmermann'ın düşünceleri, Rus tehdidi ile ilgili yaygın Alman duygusunu yansıtıyordu. 1914 Haziranı'nda kendisine önerildiğinde önleyici savaş yaklaşımını kesin olarak reddeden Bethmann bile, bir ay sonra Rusya karşısında Almanya'nın giderek azalan askerî avantajını görerek, isteksizce de olsa, bu düşünceyi sahiplendi. 7 Temmuz'da Riezler Bethmann'ın derin düşüncelere dalmasının nedenini kayda geçti: "Gelecek, durmaksızın büyüyen ve biteviye bir kâbus gibi üzerimize çöken Rusya'nındır." 20 Temmuz'da Riezler, Rusya'nın "artan talepleri ve olağanüstü patlama kuvvetine" ek bir not düştü. "Birkaç yıl içinde karşısında hiçbir güç duramayacak."[67]

Almanya'nın geleceği Avusturya'nınki kadar karanlık olmasa da Temmuz Krizi boyunca bazı etkili liderler, iç ve dış meselelerde sorunların giderek büyüyeceğini öngörüyorlardı ve bu durum en iyi "önleyici savaş" ile çözülürdü. Ordunun ve monarşinin muhafazakâr güçleri, 1912 seçimleriyle Reichstag'daki en büyük tek parti olan Sosyal Demokratların giderek artan gücünden korkuyorlardı. Savaşın Sosyal Demokratlara yönelen işçi desteğini azaltacağını ileri sürüyorlardı zira silah sanayi yeni iş alanları yaratacak, Sosyal Demokratların pasifizm ve enternasyonalizm programlarını etkisizleştirecekti; ayrıca soyluların savaş ilan etme ve anavatanı koruma gibi eski işlevlerini

65 Fischer, *Germany's Aims*, s. 50.

66 Geiss, *July 1914*, s. 65, 68.

67 Erdmann, *Kurt Riezler*, s. 183, 187.

yerine getirmeleriyle aristokrat ayrıcalıkların aşınması son bulacaktı. Avusturya ve Üçlü İttifak henüz çok zayıf değilken ve Rus ordusu çok güçlenmemişken, 1914 yılında, savaştan zaferle çıkma ihtimali sonraki yıllara kıyasla daha fazla, diye akıl yürütüyorlardı. Kayser'in "şimdi ya da hiçbir zaman" ifadesi daha çok Avusturya'ya gönderme yapıyordu ama Almanya'ya da uyarlanabilirdi ve Temmuz Krizi boyunca benzer ifadeler kullanan birçok üst düzey Alman yetkilinin yaklaşımını belirledi. Kayser ile birlikte şansölye, dışişleri bakanı, müsteşarı, genelkurmay başkanı, kilit noktalardaki elçiler ve bazı daha alt düzey yetkililer savaşın kaçınılmaz olduğunu ve ne kadar erken olursa o kadar iyi olduğunu düşünüyorlardı. Avusturyalılar gibi bunun imparatorluğun korunması için bir ölüm kalım savaşı olmasından korkmuyorlardı; ama zaman geçtikçe, dünya imparatorluğu tesis etme şansının azaldığı inançları nedeniyle aciliyet duygusunu paylaşıyorlardı.

Birbirinden farklı olan tutumları ise Avusturya ve Almanya'nın savaş planlarında kendini gösteriyordu. Milliyetçi özlemlerini dışa vuran azınlıkların bastırılması konusunda Avusturya'nın çaresizlik ve kendine güvensizlik –hatta suçluluk– hissi savaşın ilk günlerinde kendini gösterdi. Sırbistan topraklarına birliklerini sokmadan, ortak sınırlarından Belgrad'ı bombaladılar. Bu, geleceğinden emin olmayan ve parçalanmasının an meselesi olduğunu düşünen bir ülkeye uygun kararsız bir başlangıçtı. Çok sayıda insanın yakın geleceğini kontrol etmek için o güne kadar uygulanmış en hırslı proje olan, Almanların düşündüğü ve uygulamayı denediği aktif ve ezici savaş planı Avusturya'nın tam tersiydi. Schlieffen Planı'nın asli özelliği, baskın gücün yığınak yapmasıyla olayların güdümlenmesi ve her bir irtibat noktasında zaferden acımasızca ve hızla yararlanılmasıydı. Plan gün be gün, her vagonda, her askerî birlikte uygulanırken, başarıyı güvence altına almak üzere batıdaki Alman kuvvetleri sürekli olarak saldırı durumundaydı. Zamanlaması kesin biçimde ayarlanmış, bir milyon beş yüz bin kişinin katıldığı bu cesur operasyon planına göre; Liege'e giden yollar M-12 ile açılacaktı (harekâtın on ikinci gününde), Brüksel M-

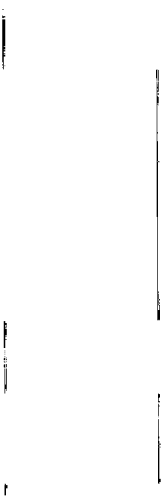
19'la teslim alınacaktı, Fransız sınırı M-22 ile geçilecekti ve Paris M-39 ile bozguna uğratılacaktı.

Sırbistan bir süredir Avusturya'nın toprak bütünlüğünü tehdit ediyordu; ancak Avusturya'nın savaşı, adeta Sırbistan'ı işgal etme amacı taşımıyormuş gibi, tereddütlü başladı. Belki de Almanlar, Avusturya'nın geleceğinden çok, kendi geleceklerine inanıyorlardı ve bu nedenle Sırbistan'ı işgal etmeye daha fazla hakları olduğunu düşündüler. Bu tahmin, kendi savaş planlarını daha baştan tarafsız Belçika'dan çarpışarak yol açmayı gerektirirken, Almanların Avusturya'ya (başka ülkelerin moral karşı çıkışından böylelikle kaçınılabileceği varsayımıyla) "Belgrad'da Durma" taktiğini önerme cesaretini açıklayabilir. Schlieffen ve Belgrad'da Durma Planları, farklı gelecek anlayışlarının uzamsal dışavurumlarıdırlar. Avusturya kaçınılmaz parçalanmasını beklerken, Almanya iki cephede birden dehşet verici bir savaşa sebebiyet vererek, dışarıdaki düşmanlar olan tarafsız Belçika'yı ve kararsız İngiltere'yi savaşa zorlar.

Savaşın büyük taraflarının geçmiş, şimdi ve gelecek konusundaki zamansal yönelimleri, böylelikle diplomasi icraatlarını ve savaş hazırlıklarını şekillendirir. Hepsi için şimdi deneyimi benzerdir. Üçlü Bağdaşma uluslarının güçlü geçmiş anlayışı, onları radikal değişimler konusunda daha az istekli kılan bir dengeleyici güçtü. İngiltere ve Fransa'nın görece uzun ve daha istikrarlı ulusal gelenekleri, Amerika ve Rusya'nın yanı sıra Almanya'nın da giderek artan askerî ve ekonomik rekabetine rağmen, geleceğe güvenle bakmayı getiriyordu. İki büyük kolonyal imparatorluğun inancı, geleceğin geçmişe benzeyeceği ve kendilerinin büyük güçler olarak kalmaya devam edeceklerydi. Rusya'nın gelecekteki egemenliği şüphesizdi – bu durum içeride gurur, Rusya'nın müttefikleri arasında güvenlik duygusu, düşmanları arasında ise korku ve kaygı yaratıyordu.

Olayların temposu yüksekti. Savaşan tarafların askerleri, kuramsal olarak, bir resmigeçit töreninin kesinliğiyle, yürüyüş adımları temposunun düzeniyle savaş için eğitiliyorlardı; ancak savaş ihtimali gerçek olmaya başlayınca, diplomasi ve seferberliğin gerekleri arasında hasıl olan çatışma, beklenmedik

dalgalanma ve gecikmelere yol açtı. Zaman sınırlamaları ve zaman çizelgeleri, sırasıyla, Temmuz Krizi boyunca diplomatik faaliyetlerin yönlendirici eğilimlerini hızlandırdı ve geciktirdi. Nihayet ordular harekete geçtiğinde ilerlemelerini kesintiye uğratan beklenmedik aksaklıklar ve gerilemeler oldu. Avrupa savaşa *ragtime* ile koşuyordu.



11

Kübist Savaş

Picasso 1906'da, Gertrude Stein'in bir portresini tamamladı. Dünyaya biraz çarpık bakan gözleri, daha sonraki Kübist çalışmalarında tek bir resimde birleştireceği cepheden ve yandan görülen gözlerin radikal bir tarzda yeniden kuruluşunun habercisi gibiydi. Aslında dünyaya adeta portresindeki gözlerle bakıyordu – sürekli yön değiştiren bakış açısını yansıtacak şekilde her şeyi yeniden kurgulayarak. Stein, Amerika üzerinde uçaktan ilk kez aşağıya baktığında "giderken geri gelen, oluşurken kendisini yok eden Picasso'nun iç içe geçmiş çizgilerine" sahip Kübist bir manzara gördü. Daha sonra Birinci Dünya Savaşı'na baktığında da Kübist bir savaş:

> 1914-1918 arasındaki bu savaşın kompozisyonu gerçekten tüm daha önceki savaşların kompozisyonlarından farklıydı, bu kompozisyon ortadaki bir tek adamın çok sayıda adam tarafından çevrelendiği bir kompozisyon değildi, ne başlangıcı ne de sonu olan bir kompozisyondu, bir köşesi diğer bir köşesi kadar önemli olan bir kompozisyondu, aslında kübizmin kompozisyonuydu.[1]

Stein bir çağın ruhunun, "yolların kullanılış biçiminden" resme ve savaşa kadar her şeyi şekillendirdiğine inanıyordu.

1 Gertrude Stein, *Picasso*, 1938; yeniden basım New York, 1959, s. 11.

Savaşın patlamasından önceki kuşakta doğuşuna şahit olduğumuz hayatın ve düşüncenin değişen boyutları, savaşın "kompozisyonunda" da yansısını buldu. Savaş, savaş öncesi dönemin birçok zamansal ve uzamsal dönüşümlerini bünyesinde barındırarak Stein'in bu cesur metaforuna olanak tanıdı.

Savaş, homojen zamanı dayattı. 1890 yılında Moltke, Dünya Standart Saati'nin kullanılması için çaba sarf etti ve 1914'te, herkesin tam zamanında doğru yerde olmasını gerektiren savaş planını yürürlüğe koyarken bunu kullandı. Savaş öncesi dönemde erkeklere yakıştırılmayan kol saatleri, savaş boyunca standart askerî teçhizat sınıfındaydı. Muharebelerden önce saatler ayarlanacak, böylelikle herkes amaçlanan noktaya doğru zamanda varacaktı. Edmund Blunden, bir saldırı öncesi sahra karargâhında ayarlanmış saatlerin nasıl dağıtıldığını anımsar.[2] Somme Savaşı, 1 Temmuz 1916 sabahı yüzlerce takım komutanının ayarlanmış saatleri tam 7.30'u gösterirken çaldıkları ıslıkla başlar ve Üçüncü ve Dördüncü Britanya orduları tırmanma merdivenleriyle ve siperlerin üzerinden iki cephe arasındaki tehlikeli bölgeye gönderilir.[3] Bergson ve Proust'un özel zamana gösterdiği titiz hassasiyete savaşta yer yoktur. Bombardımanların ve saldırıların etkinliğini en üst seviyeye çıkarmak üzere senkronize edilmiş saatlerin ve kol saatlerinin kamusal zamanıyla milyonlarca insanın hayatlarını bir araya getiren kitle hareketlerinin ezici gücü, özel saati yok eder. Tek bir kamusal saate göre tüm faaliyetlerin eşgüdümlenmesi yönündeki dayatma, özel saatlerin çoğulluğunu keşfeden savaş öncesi yılların egemen kültürel hamlesini tersine çevirir.

Savaş deneyimi, zamanın dokusunun parçasal mı yoksa akışkan mı olduğu tartışmasının her iki tarafını da keskinleştirdi. Cephede, gündüzle gece arasındaki derin ayrım yer alıyor-

2 Edmund Blunden, *Undertones of War*, 1928, yeniden basım New York, 1965, s. 171.

3 John Keegan, *The Face of Battle: A Study of Agincourt, Waterloo & the Somme*, New York, 1976, s. 241.

du – biri hareket ve eylem zamanıydı, diğeri ise atalet ve bekleme. Cecil Lewis bu zıtlığı Somme Savaşı'ndan hemen önce betimliyordu. "Gündüz yollar ıssızdı; ancak akşam karanlığı çöker çökmez araçlar, silahlar, mühimmat taşıyan trenler, askerî birlikler her yeri kaplıyordu ve hepsi Albert boyunca hareket ederek, hatta veya gerisinde yerlerini alıyorlardı... Gün doğuşuyla birlikte hiçbirinden eser yoktu. Geriye kalan, ıssız yollar, yıkık çiftlik evleri, dingin ve sessiz yaz sabahlarıydı. Gecenin gündüzle bu denli zıtlık teşkil ettiği başka hiçbir dönem hatırlamıyorum."[4] Gece ile gündüz arasındaki geçişe düzenli bir ritüel damgasını vuruyordu. Gün doğuşundan hemen önce, askerî birlikler belirlenen yerlerde herhangi bir düşman saldırısına karşı elde silah ve süngü dikkatle bekliyorlar ve tehlikeli alaca karanlık geçene kadar, yaklaşık bir saat durumlarını koruyorlardı. Aynı işlem gün batışında da gerçekleşiyordu. David Jones'un söylediği gibi, "yirmi dört saat boyunca iki kez vuku bulan bu 'bekleme hali'nin tuhaf bir ağırlığı vardı ve törensellik yüklüydü; zira biliniyordu ki sahildeki kum tepelerinden dağlara kadar cephe boyunca her noktada, iki düşman hat tetikte olabilecekleri bekliyordu."[5] Savaş hazırlıkları, kumanda merkezlerinde, plancıların muharebedeki olaylar silsilesi üzerinde kurguladıkları, hatların konum ve ilerlemesini gösteren haritalar kadar net bir biçimde, zamanı birbirinden ayrı birimlere bölüyordu. Britanyalı bir amiralin emri altındakilere dağıttığı şiirdeki temel metafor askerî hazırlıklı olma durumunu kesin zaman dilimleriyle ilişkilendiriyordu ve son derece disiplinli, dakik savaş kuvvetlerinin sahip olduğu meziyetlerin altını çiziyordu.

> Saat ilerledikçe duyduğumuz saniyeler
> Güçlü bir ruhla yürüyen Askerler.
> Yüzbaşıdır Dakikalar. Günün Saatleri
> Güçlü Subaylardır, yöneten muharebeleri.

---

4 Cecil Lewis, *Sagittarius Rising,* New York, 1936, s. 86-87. Aktarıldığı kaynak Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory,* New York, 1977, s. 81.

5 David Jones, *In Paranthesis,* 1937; yeniden basım Londra, 1955, s. 202n.

Öyleyse hatırla avare gezip hayal kuran sen
Bir orduya sahip olduğunu; komutanları en iyisinden;
Ve sorgula kendini, bir yandan gözden geçir –
Kavgaya katkısı olabileceğinin en iyisi miydi?[6]

Ancak orduların tik-takları her zaman saat kesinliğinde olamıyordu. Dakikalar ve saniyeler, olguların vahşi kargaşasında ve iki muharebe arasındaki uzun zaman aralığının monoton akışında, *hâkimiyetlerini* kaybedebilirler. Minkowski bu monotonluğu bir akış olarak betimliyordu ancak zengin bir geçmiş ya da geleceği, dolayısıyla sağlıklı *élan vital* akışı yoktu.

> Siperlerdeki monoton hayat bize haftanın hangi gününde olduğumuzu bazen unutturuyordu... Onun yerine duruma çok daha uygun farklı bir "takvim" kullanıyorduk: Basitçe, cepheye geldiğimiz günden beri geçen ve bizi dinlenme kampına dönüşümüzden ayıran günleri sayıyorduk... Geçen günlerin bıktırıcılığına ve tek düzeliğine dayanamıyorduk ve sıkıntıyla mücadele etmeye çalışıyorduk – açıkçası, yapışkan bir kütle gibi gelip varlığımıza çöreklenen özünde zamansal bir fenomen, varlığımızı hiçlikle yok olmakla tehdit ediyordu.[7]

Subaylar için savaş zamanı, birbirinden ayrı, ardıl birimlerin toplamıydı ve savaş senaryoları bunlardan kurgulanıyordu. Siperlerdeki askerler için ise, ne başı ne de sonu olmayan bir dizim, sonsuz bir akış gibi görünüyordu.

Subaylar zamanın yönü anlayışında da ayrılıyorlardı; zira onlar siperlerdeki askerler için uzam ve zaman beklentisi olan hırslı saldırılar planlarken, siperler bunun tersini deneyimlediklerini rapor ediyorlardı. Eric J. Leed bu durumu şöyle dillendiriyordu: "[Robert] Graves, [Charles] Carrington ve diğer birçokları, yaylım ateşinin gürleyen karmaşasının bir çeşit hipnotik durum yarattığını ve bunun da akılcı bir neden-sonuç örüntüsünü yok ederek, büyülü bir tersine çevirmeye olanak sağladığını, hatta bunu çağırdığını, belirttiler. Bu durum ge-

6 Philander Johnson, "Each Man's Army", derleyen Amiral Samuel MacGowan; bkz. *Everybody's Magazine*, Mayıs 1920, s. 36.

7 Eugéne Minkowski, *Lived Time*, Evanston, 1970, s. 14.

nellikle uyum yokluğu ve zamansal ardıllık duygusunun kaybı bağlamında betimleniyordu."[8]

Savaş öncesinde yapılan değerlendirmeler, geçmişin şimdi üzerindeki kesintisiz ve derin etkisini vurguluyordu. Tarihçiler, psikologlar ve felsefeciler insan deneyimini anlamak için genetik yaklaşıma sarıldılar; Nietzsche, Ibsen ve Joyce gibi, aşırı derecede güçlü geçmişin cesaret kırıcı etkilerine şüpheyle bakanlar bile, etkinin olağanüstü olduğunu kabul ediyorlardı ama olumsuz anlamda. Ancak savaş tarihsel dokuyu yırtarken, aniden ve geri dönülmez bir biçimde herkesin geçmişle bağlarını kopardı. Siperde geçirdiği dört haftaya dair anılarını, doğu cephesini terk ettikten altı ay sonra, 1915'te yazan Alman müzisyen Fritz Kreisler, olayları zaman sırasına koyamadığı için özür diler. Bu, "zaman ve uzamın önemine karşı hafızanın kayıtsızlığı" der, "savaşta karşılaştığım çoğu insanda vardı." Leed'in vardığı sonuç Kreisler'in deneyiminin tipik olduğudur. "Düşmanın görünmezliği ve toprakta saklanma gereği, savunma sisteminin katmanlı karmaşıklığı, yaylım ateşinin sağır eden gümbürtüsü ve gece-gündüz dönüşümlerinin yarattığı yorgunluk birleşerek, deneyimi sıraya koymada mutat olarak kullanılan sarsılmaz yapıları yerle bir eder."[9] Blunden, siperlerdeki eski püskü kum torbalarını ironik bir dille betimler; "Truva'nın savunmasına da şahitlik eden", "kutsal" nesneler diye onlardan söz eder, "çevresinde küreklerin ortaya çıkardığı kafatasları, bir anlamda, çok uzak savaşlarla yaşıttır."[10] Savaş, her şeyin grotesk yeniliği ile yüzleşmenin neden olduğu gerçeküstü bir tarih anlayışıdır. Henri Barbusse'ün 1916 tarihli çok-satan romanı *Under Fire*'da, kesintisiz bombardıman, askerleri "savaş alanı sonsuzluğunun derinliklerine" gömer. Artık destansı geçmişte, gürültüye alışırlar ve sadece din-

8 Eric J. Leed, *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge, İngiltere, 1979, s. 129. Robert Graves, *Goodbye to All That*, Londra, 1929; C. E. Carrington, *A Subaltern's War*, Londra, 1929.

9 Leed, *No Man's Land*, s. 124.

10 Blunden, *Undertones*, s. 30.

ledikleri zaman duyarlar – "geçmiş günlerde, evdeki saatin tiktak sesleri gibi."[11] Thomas Mann *Büyülü Dağ*'ın önsözünde anlatısının "abartılı geçmiş odaklılığını", "vuku bulduğu zamanın, belirli bir krizin yaşam ve bilinç sürecindeki yolu tıkadığı ve geride derin bir çatlak bıraktığı çağdan önce" olmasıyla açıklar.[12] Proust, romanını savaştan sonra bitirerek, geçmişle gelecek arasındaki zamansal mesafe duygusunu daha da genişletir. Artık hiç kimse M. Bontemps'in Dreyfus yandaşı olmasından rahatsız olmuyor, diye açıklamada bulunur Marcel, çünkü "tüm bunlar çok uzun süre önce oldu. Bu insanlar olduğundan da uzun hissettiler bu 'zaman'ı çünkü en revaçta düşüncelerden biri savaş öncesi günlerin savaştan derin bir şeyle ayrıldığıydı, jeolojik dönemler gibi açıkça çok uzun süreli bir şeyle ve büyük milliyetçi Brichort'un kendisi de Dreyfus vakasından 'o tarih öncesi günler' diye söz ediyordu."[13] Avrupalılar savaşın vahşetiyle, savaş öncesi dönemin "tarih öncesi günlerinden" kopunca, dört yıl içinde evrime, ilerlemeye ve tarihin kendisine olan inanç yok oldu. *The Great War and Modern Memory*'de Paul Fussell şu sonuca varıyordu: "Keskin bölünme imgesi, Büyük Savaş'ın Önceki Zaman ve Sonraki Zaman şeklinde kavramlaştırılmasını belirler, özellikle de zihin, savaş öncesinin temiz hayatıyla savaş döneminin iğrençliğine yoğunlaştığında."[14]

Minkowski'nin hastası, parçalanma korkusuyla her akşam paniğe kapılır; çünkü geçmişten geleceğe zaman akışı duygusu sekteye uğramıştır ve bir duygusal dayanak olarak geçmişe uzanamaz. Bu nedenle dünyası korkunç derecede düşmanca görünür. Savaş öncesi dönemin sivil ve ahlaki hayatla, savaş döneminin vahşet ve ölümleri arasındaki zıtlıkla geçmişten koparılan cephedeki asker de, bambaşka paranoid korkuları meşrulaştıran bu dünyada panik yaşar. Gökyüzü öldürücü mermilerle dolu *idi*, çamurdan mantar gibi kafatasları fışkırıyor *idi*. Her şeyin tuhaflığıyla aniden çocukluğuna döndürülmüştü ve

11 Henri Barbusse, *Under Fire*, 1916; yeniden basım Londra, 1965, s. 6.

12 Thomas Mann, *The Magic Mountain*, New York, 1966, s. v.

13 Marcel Proust, *The Past Recaptured*, New York, 1970, s. 25-26.

14 Fussell, *The Great War*, s. 80.

iyi tanıdığı avutucu süreklilik duygusundan, bildik bir dünyaya gelecekte dönme beklentisinin yarattığı güven duygusundan yoksun bırakılmıştı. Savaş yılları, Kübist bir kolaja saplanıp kalmış takvim yaprağı gibi, hayatının akışından çıkarılmıştı. Geçmişin sadece bazı parçaları, biteviye monotonluğunu ve dönemsel dehşetini delip geçebiliyordu.

David Jones'un da hatırladığı gibi, geçmişin yoğun ve öngörülemez bazı anlık parlamaları oluyordu: "Sanırım hiçbir zaman hiç kimse bu kadar çok geçmiş bilinciyle yaşamamıştır, çok uzak olanı da, çok yakın ve sıradan geçmişi de derinliksiz ve belli belirsiz biçimde." Ancak Proust'un gönülsüz hatıraları gibi, yoğunlukları uzaklıklarının bir türevidir. Daha önceki yaşam imgelerinin kalıcılığı ve idealleştirilmeleri, uzaklıklarıyla orantılıdır. Tuhaf yenilik hali ve deneyimin bunaltıcı gücü askeri şimdiye mıhlarken geçmiş ve gelecekle bağlantısı kesilmiş gibidir. Jones 1937 yılında yazdığı ve savaşı ele aldığı kitabı *In Paranthesis*'in başlığını şöyle açıklar: "Bu çalışma '*In Paranthesis*' diye adlandırılmıştır zira yazarken bir çeşit ara boşlukta –aslında nelerin arasında olduğunu tam da bilmiyorum– yazdım, bir şey yapmak için rotadan ayrıldığım bir sırada; ayrıca biz amatör askerler için... savaşın kendisi bir parantez olduğundan dolayı – 1918 sonrası bu parantezin dışına çıkacağımız için ne mutlu bize diye düşünüyorduk; bir de buradaki olağandışı varoluş tarzımız tümüyle paranteze alındığı için." Başlangıçta geçmişle bir çeşit devamlılık vardı – "bir tür amatörlüğün cazibesi, daha yüzeysel bir geçmişle bağ kurmayı sağlayan kişilik özellikleri için hareket alanı." Ancak Somme muharebesi tüm bunlara bir nokta koydu. Yeni askere alınanlar, aşina olunmayan yüzlerin oluşturduğu sonsuz bir sel gibi gelirken, kayıplarla yok olan ve yeni gelenlerle takviye edilen birliklerin kompozisyonu sürekli değişiyordu. Jones'un hatırladığına göre top atışı yapmayı öğrenmenin de sarsıcı etkileri vardı ve "yeni teknik ayrıntılara uyum sağlamak" ile birlikte düşünüldüğünde, "zihnin yeni ve farklı bir yöne girmesini, farklı bir duyarlılığı" gerektiriyordu. Savaşı geçmişle ilişkilendirebilmek için, kitabının her bir bölümünün giriş sayfasında, üç yüz Gallinin İngi-

liz Deira Krallığı'na akınlarını abideleştiren, 6. yüzyıla ait epik bir şiirden alıntılara yer veriyordu. Bu durumu açıklarken, "bu şiirden belli 'metin' parçalarının seçimi tamamıyla hedefsiz değildir zira bizi çok eski bir birliğe ve ırkların karışımına bağlar; adanın ortak bir miras olmasıyla ayrıca Roma'nın bir Avrupa birliği olarak hatırlanmasıyla."[15] Aslında bu alıntılar *tabii ki* hedefsizdir: Savaş deneyiminin, bırakın 6. yüzyılı, hemen savaş öncesi yıllarla bile çok az bağı vardır. Dolayısıyla savaş, geçmişi bugüne anlam kazandıran kesintisiz bir kaynak olarak gören bir önceki yüzyılın tarihselci dürtüleriyle çelişir.

Savaşın bazı özellikleri şimdi duygusunu pekiştirir: Geçmiş ve gelecekle bağlantısızlık, fiilî deneyimin duygusal ve fiziksel anlamda talepkâr niteliği ve çok sayıda birbirinden uzak olayın eşzamanlılığı – ki bu eşzamanlılığı savaşta yüzlerce, binlerce insan paylaşırken, bu olaylardan tek ve tutarlı bir örüntü çıkarmak isteyen sivil nüfus da şahit olacaktır. Barbusse geçmişle bağlantısızlığı betimler. "Soldan sağa çizgi halinde gökyüzünden ateş açılır ve yeryüzünde patlamalar olur. Bu, dünya ile bizi ayıran ürkütücü bir perdedir, bizi geçmişten ve gelecekten ayırır. Her yönden gürleyen bu ani durum karşısında afallar, yeryüzüne çakılır kalırız."[16] Blunden, "zavallı Tice'ı görmeyeli ve onunla birlikte şu arazi parçasına bakmayalı daha şimdiden asırlar geçmiş gibi geliyor... ancak bununla üç gün öncesi arasındaki karanlık uçurum simsiyah ve ölümcül dipsiz bir boşluk gibi" diye hatırlıyordu o günleri. Bir muharebe sırasında, "insanlar esniyor ve uyukluyorlardı. Zaman geçiyordu ama kimse bunu fark etmiyordu çünkü ölümün gölgesizaman kadranını örtüyordu." Şimdide takılı kalmak, ölümün yakınlığına karşı bir tepkiydi, bombardımanlar arasındaki huzur anlarına yoğunlaşmaktı. Böyle zamanlarda, diyordu Blunden, kişinin öğrendiği, "ışığın tatlılığı, huzurlu geçen günün çeşitli ışıklar saçan bir mücevher olduğu ve hafıza onu evirip çevirdikçe çok sayıda oyunlar oynadı-

15 Jones, *In Paranthesis*, xi, xv, xiv, s. 191-192n.

16 Barbusse, *Under Fire*, s. 244.

ğıydı, sonsuz lütuftu. İşte size bu mücevher; sevecen Doğa onu dünün aşındırmasından koruyor; kendinizi bu büyülü zamana bırakın."[17] Joyce'un *Ulysses*'de şimdinin baskın gerçekliğinde ısrar etmesi, kısmen de olsa, savaş sırasındaki ezici gücünün yarattığı izlenimden olabilir. Savaşa yönelik olduğu açıkça anlaşılan bir göndermenin çeşitlemelerini nakarat gibi tekrar eder: "Tüm uzamın harabeye döndüğünü, kırılan camları ve yıkılan duvarları duyuyorum ve zaman son bir kızgın alev."[18] Zaman, savaşta yanarken ışıldar ve bilinci sonsuz şimdide hapseder. Savaşta zihinsel görüngüler konulu bir metinde, Hereward Carrington, bir bilinç büzülmesi tarif eder. Bu büzülme cepheye yaklaşırken vuku bulur ve uzamsallığı çok dar bir görsel alana sabitler; zamansallığı da şimdiye odaklar. Asker, sivil dünyayı terk ettiğinde her şey değişmeye ve büzülmeye başlar. "Karşılaştığı herkes aynı konuyu, aynı biçimde, onun gibi düşünmektedir; herkes aynı giyinir; herkesin düşüncesi aynı dar kanalda akar. Artık fikirlerin çarpışması, karşıt düşüncelerin aktarılması söz konusu değildir. Olağan sivil hayatın imge ve düşünceleri kademeli olarak, hiç hissedilmeden soluklaşır; evle, evdeki eşle ve arkadaşlarla ilgili düşünceler bile hafızada giderek silikleşir ve gerilere atılır. Şimdi, yaşamsal şimdi, zihni işgal ve idare eder."[19]

Savaş öncesi şimdi anlayışını farklı kılan özelliklerden biri, geçmişle gelecek arasındaki "kabul edilebilir" zamansal mesafesinin genişleyerek, geçmiş ve geleceği de kısmen içerecek bir aralığa yayılmasıydı. Bergson'un *durée*'si, James'in uzamsal şimdisi, Husserl'daki geri yönelim ve ileri yönelimle oluşan çemberler ile uzantılar ve Gertrude Stein'in kesintisiz şimdisi, bunların hepsi şimdi aralığının geçmişten geleceğe akışları içerdiğini ima eder. Bu kavramlaştırmalar aynı zamanda günler, aylar ve yıllarla ifade edilen hayatımızın önceyi ve sonrayı da kapsadığını, yaşlandıkça zamandaki bu alanın genişlediğini anlatır. Savaş, şimdiki anı zaman akışından soyutlayarak, böylesi büyük ölçekli genişleyen şimdi yaklaşımlarına ters düşer. Ancak

17 Blunden, *Undertones*, s. 186, 124.

18 James Joyce, *Ulysses*, 1922; yeniden basım New York, 1961, s. 24, 583.

19 Hereward Carrington, *Psychical Phenomena and the War*, New York, 1918, s. 41.

ele aldığımız şimdinin diğer genişlemesi –uzak olayların çoğulluğunu içeren uzamsal genişleme– savaş deneyimiyle dramatik bir biçimde varlık kazanır.

Bu devasa eşzamanlı dramada sayısız farklı olay, "Marne muharebesinde olduğu gibi", tekil yönlerde bir araya geliyordu fakat hiç kimse hiçbir zaman bunların hepsini dolaysız olarak ve aynı anda deneyimlemiyordu. 23 Ağustos 1914'te ilk Alman ilerlemesinin bir sahnesinde, Fransızlar bazı yerlerde hâlâ hücum ediyorlar ve Almanları Sambre'nin gerisine atmaya çalışıyorlardı; başka yerlerde pozisyonlarını koruyorlardı ve yine başka yerlerde düzensiz biçimde geri çekiliyorlardı.[20] Zafer ve bozgunun gölgeleri dört bir yana düşerken, tek bir savaş olarak bilinen bu savaş, tarihsel bellekte, çok sayıda kaynaktan gelen ışığı yansıtan Kübist bir manzara gibi, değişik yüzeyleri birleştiriyordu. Savaş öncesi dönemin en etkili simultane şairlerinden Apollinaire, tekniğini savaşın kendisine uyguladı. 1917 tarihli *Merveille de la guerre* şiirinde, kaostan doğan eşzamanlı olguların görkemini canlandırıyordu.

Geleceğe bırakıyorum hikâyesini Guillaume Apollinaire'in
O savaştaydı ve biliyordu her yerde birden olmayı
Cephenin gerisindeki şanslı şehirlerde
Topyekûn duraklamasında evrenin
Dikenli tellerde çiğnenecek ölenlerde
Kadınlarda kanonlarda atlarda
En üstte en altta tüm yönlerde

Hiç şüphesiz daha da güzel olurdu
Düşünebilseydim benim de içinde olduğum
Her yerdeki her şeyin, bana da yer açacağını
Ama zaten bu anlamda yapılamaz hiçbir şey
Çünkü şu saatte her yerdeyim.
...[21]

20 Barbara Tuchman, *The Guns of August*, New York, 1971, s. 289.

21 Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Paris, 1956, s. 272.

Temmuz Krizi sırasında diplomatların yaşadığı eşzamanlılık duygusu, milyonlarca askeri birleştiren kumanda zinciriyle, elektronik iletişimle ve ayarlanmış saatlerle ayrıca olayların yaygınlığının sağladığı manevi bütünlükle, savaş boyunca binlerce kez büyütülmüş halde yaşandı. Sürdürdükleri mücadeleye, sonuç olarak, evlerindeki milyonlar şahitlik etti. Türlü çeşitli olaylardan, neredeyse yaşandığı anda haberdar oldular, gazetelerde okudular, sinema salonlarında seyrettiler ve sürekli tartıştılar. Avrupa, daha önce hiç olmadığı kadar fazla haberi işleyen bir iletişim ağına dönüşürken, bu ağ birbirinden çok uzak yerlerde aynı zamanda gerçekleşen çok daha fazla sayıda olayı ve çok daha fazla sayıda insanı kapsıyordu.

Gelecek anlayışı rütbeye dayanıyordu. Subaylar, dikkatle geliştirilen savaş planlarıyla aktif olarak geleceğe el koymaya çalıştılar. Savaş öncesinde Britanya askerî çevrelerinde en fazla tartışılan edebî eser, kısa bir hikâye olan *A Sense of Proportion* idi. Açıkça Moltke'yi örnek alan bir general hakkındaydı ve bu general öylesine ayrıntılı savaş hazırlıkları yapıyordu ki daha savaş başlamadan sonuçtan yeterince emin oluyor ve zamanını alabalık avlayarak geçiriyordu. John Keegan'ın bu hikâyeyi aktarmasının sebebi, Birinci Dünya Savaşı askerî planlayıcılarının benzersiz gelecek anlayışlarına örnek teşkil etmesiydi. Britanya ordusu (Wellington'un Waterloo ordusuyla aynı büyüklükte olan) On Üçüncü Kolordusu'nun Somme Savaşı'ndaki birinci günü için yapılan plan, otuz bir sayfaydı. Buna karşılık Wellington, Waterloo Savaşı için hiçbir plan yayınlamamıştı. Keegan'ın öne sürdüğü, böylesi dikkatli bir planlamaya egemen olan ruh halinin, "geleceği ön-belirlemek olduğudur; bu ruh halini teyit eden emirlerin dilidir: 'Piyadeler ve makineli tüfekler birlikte ileriye sürülecek...'; 'kuşatma ve ağır topçu ateşi artırılacak...'; son hedefi de ele geçirdikten sonra 30. Tümen'in yerini 9. Tümen alacak...'"[22]

22 General Sir Edward Swinton, "A Sense of Proportion", Keegan, *Face of Battle*, s. 261.

Savaşta veya barışta zengin ve güçlü olanların gelecek duygusu, yoksul ve güçsüzlere kıyasla, daha sağlam ve aktiftir. Yüksek refah, geleceğe kurulan köprüdür – insanları ve olayları denetleme, zor zamanlarda kendisine ve ailesine yetme, gelecek nesillerin esenliğini güvence altına alacak güven ve mirası yaratma, ölümsüzlüğe dayanak teşkil eden anıtları bina etme ve kurumları vakfetme gücüne sahiptir. Savaş sırasında generallerin aşırı kibri, bir sonraki saldırılarıyla mutlaka kördüğümü çözeceklerine duydukları inanç, güçlü olan ve kendine güvenenler ile geleneksel olarak emirlerimizi pasif ve itaatkâr biçimde yerine getirenleri ayıran sınıf sisteminin içine doğan nesillerden kaynaklanır. Subay sınıfının geleceği kendilerinin kuracağı beklentisi, generallerin geleceğe dair kalıcı kör inançlarının başlangıç sebebi olan sınıf sisteminin katılığıyla birlikte, savaş sırasında yok olur. *Tender is the Night* kitabında F. Scott Fitzgerald, bu yok oluşun boyutlarını hikâye eder.

> Batı cephesi meselesi tekrarlanamaz, bu uzun süre mümkün değil. Genç insanlar tekrar yapabileceklerini düşünüyorlar ama yapamazlar. İlk Marne muharebesini tekrarlayabilirler ama bunu değil. Burada elinizden alınan dindir, yıllarca süren bol ve büyük teminatlardır, sınıflar arasında öteden beri var olan kesin ilişkidir. Ruslar ve İtalyanlar bu cephede bir şey yapamadı. Manevi anlamda tam bir duygusal donanımla, hatırlayabileceğinizden de daha geriye gidebilmek gerekiyordu. Noel hatırlanmalıydı, veliahtın ve yavuklusunun kartpostalı hatırlanmalıydı; ayrıca Valence'deki küçük kafeler ve Unter den Linden'deki bira bahçeleri ve Mairie'deki düğünler ve Derby'e gidişler ve dedenizin favorileri... Bu bir aşk muharebesiydi – orta sınıfların yüzyıllık aşkı burada tüketildi.[23]

Baştaki, güveni kırılan cephedeki asker, yakın geleceği pasif bir durumda yaşar, bir sonraki bombardımanın patlamasını ve bir sonraki çığlığı bekler. Barbusse şöyle yazmıştır: "Savaş durumunda kişi hep bekler. Bekleme-aygıtları haline geliriz. O an-

23 F. Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, 1933; yeniden basım New York, 1962, s. 57.

da beklediğimiz yiyecektir. Daha sonra postayı bekleriz. Ancak hepsinin sırası vardır. Akşam yemeğiyle işimiz bittiğinde, mektupları düşünmeye başlarız. Daha sonra da başka bir şeyi beklemeye koyuluruz."[24] Barbusse'nin de ima ettiği gibi tüm savaşlarda beklenir ama burada özellikle pasif bekleme duygusu hâkimdir ve bu uzun bir savunma savaşına dönüşür. Leed'in vardığı sonuç şudur: "Siper savaşı, resmen desteklenen saldırı ajanı olarak askerî kimlik anlayışını, belki de daha önce veya sonraki herhangi tür bir savaştan çok daha fazla aşındırmıştır."[25] Uzun menzilli silahlar, makineli tüfekler, siperler, dikenli teller, insanları ağır stres koşullarında ve sınırlı alanlarda uzun süreli hareketsiz hale getirmiştir. Ölüm tehlikesi karşısında olağan tepki aktif saldırıdır; fakat siperdeki askerler pasif olmaya zorlanmıştır. Onur kırıcı koşullar, savaş nevrozunun ayırıcı özelliği olan bir çeşit "savunmacı kişilik" üretir. Bir psikiyatrın ifade ettiği gibi sinirsel gerilim, bombalanırken eylemsiz durmak zorunda olanlarda özellikle yıkıcı olmaktadır.[26] Savaş nevrozuyla ilgili araştırmasında W. H. R. Rivers tüm askerler içinde en az sayıda zihinsel yıkımı pilotların yaşadığını tespit eder ve bu gerçeği, kaderleri üzerinde aktif denetim duygusuna sahip olmalarına bağlar. Bu tıbbi kayıtlar, balon gözcülerinin durumu ile taban tabana zıttır. Cepheden yukarıya uzun iplerle bağlı, pasif açık hedefler olarak asılı duran bu insanların zihinsel çöküntüleri, fiziksel yaralarının sayısını aşar. Leed'in vardığı diğer bir sonuç, askerler arasında cinsel iktidarsızlığa rastlanma sıklığının yüksek olmasının, makineler ve kimyasalların hâkim olduğu ve ayırıcı niteliği beklemek olan bir savaşta takınmak zorunda kaldıkları pasif tutumun diğer bir dışa vurumu olduğudur. Her şey gizlenmeye başlayınca insanlar kaderlerine sığınırken, normalde dışarıya yönelmesi gereken saldırı alametleriyle birlikte, libidolarını da içselleştirirler.[27]

---

24 Barbusse, *Under Fire*, s. 17-18.

25 Leed, *No Man's Land*, s. 105-114.

26 W. M. Maxwell, *A Psychological Retrospect of the Great War*, Londra, 1923, s. 66, aktarıldığı kaynak Leed, *a.g.e.*, s. 181.

27 *A.g.e.*, s. 182-184.

Pasif bekleme duygusu yakın geleceğe hâkim olurken, uzak gelecek, savaş sonrası, daha da uzak görünür. Barbusse, şimdi ile gelecek arasında açılmakta olan ahlaki ve deneyimsel çatlağı daha 1916'da görüyordu. Karakterlerinden biri "gelecek, gelecek!" diye haykırıyordu. "Geleceğin işi şimdiyi silip yok etmek olacak, bu tahminlerimizin ötesinde bir silme olacak, iğrenç ve utanç verici bir şeyi siler gibi."[28] "Öğrenmeye meraklı zihnime gelip yerleşen ilk düşüncelerden biri, savaşın sonsuzluğu duygusunun giderek hâkim olmasıydı. Buradaki hiç kimse savaşa bir son hayal edemiyordu" diye hatırlıyordu Blunden. Bu sonsuz dehşetin kan donduran alametlerinden biri hâlâ hafızasında canlıydı: "Gelecekle ilgili ilk ipuçlarından biri, tuğla ve çimentoyla ev gibi sağlam inşa edilmiş bir makineli tüfek mevzisinde kafama dank etmişti."[29] Bu ironide gerçeklik payı vardı zira makineli tüfek hendekleri ve beton yer altı sığınakları savaş boyunca sağlam kalırken, yıllar sonra da anıtsal nitelik kazandılar. Geleceğin uzaklığına dair öngörü, yıllar sonra yayınlanan ve savaşın sona ermesiyle, "olağan" barış dönemi hayatının kaldığı yerden devam etmesi arasında geçen sürenin çok uzun olduğunu ve bazı gazilerin yeniden uyum sağlayamadıklarını aktaran anılarla doğrulanıyordu. Ateşkesten yirmi yıldan uzun bir süre sonra Henri Massis şöyle söylüyordu: "Evet, bizim gençlik evimiz savaştı. Savaşla yaratılmıştık, savaş üzerimize yığılmıştı ve gerçekte başka hiçbir şey yapmamıştık."[30] 1920'lerde bazı Amerikalı gaziler, Avrupa ile Amerika arasında bir oraya bir buraya göç edip duruyorlardı ve böylelikle yeni bir bağ kurma anlayışı geliştirmeye, *zamandaki hayat* yolculuklarının sürekliliğini yeniden kurmaya çalışıyorlardı. Hemingway'in yaşadığı ve *A Movable Feast*'de hikâye ettiği hareketlilik, kayıp zamanın izinden gidebilmek için ve zamanın akışına yeniden ayak uydurabilmek için, "kayıp kuşağı" arama amacını taşıyordu.[31]

28 Barbusse, *Under Fire*, s. 257.

29 Blunden, *Undertones*, s. 30.

30 Henri Massis, "The War We Fought", *Promise of Greatness: The War of 1914-1918* içinde, yayına hazırlayan George A. Panichas, New York, 1968, s. 204.

31 Ernest Hemingway, *A Movable Feast*, New York, 1964; Malcolm Cowley, *Exile's Return*, New York, 1934.

Savaş, yakın geleceğe doğrudan geçişi kapatmış ve herkes için, hatta Fütüristler için, şimdi ile uzak gelecek arasına karanlık bir uçurum açmıştı. Geçmişi yok etmek, ayrıca yeni ve sonsuz, yaratıcı bir varoluş tarzını kurma arzularını yerine getirebilmek üzere, ilk başta yaklaşmakta olan savaşı olumlu karşıladılar. 1914 Martı'nda Marinetti, "geometrik ve mekanik ihtişamın" güzelliğini ilk kez bir *dretnot*'un* güvertesinde fark ettiğini yazıyordu. "Geminin hızı, savaş benzeri durumlar için mermi yollarının kıç güvertesi seviyesindeki soğutma havalandırmaları, amiralin aşağıya gönderdiği emirlerin tuhaf canlılığı zihnimde birden hayatiyet kazandı, artık kaprisleri, sabırsızlıkları, hastalıklarıyla insan yoktu, çelik ve bakır vardı. Tüm bunlar geometrik ve mekanik ihtişamı yayıyordu. Dörtlü taret topunun ateşlemesinde, önce mermi yolundan şarjöre inen, oradan taret topunun arkasına uzanarak nihai ateşlemeye varan elektrik akımının şiirselliğini dinledim."[32] Bu vahşi coşkuyu, savaş yanlısı manifestoların seçkisini ve İtalyan müdahalesine çağrı yapan bazı broşürleri yayınladığı 1915'e, savaşın ilk aylarına kadar korudu. *War, The World's Only Hygiene* (1911-1915 arasında yazılmıştır) kitabında, savaş aracılığıyla Fütürist hedeflere ulaşılmasına dair umutlarıyla ilgili methiyeler düzüyordu. Ancak savaşın gürültüsü, keskin çıkan sesini bastırdı, savaş "hijyeninden" duyulan sevinç, siperlerin kirine bulandı ve kısa süre sonra da grup zayıfladı ve dağıldı. Boccioni ve Sant'Elia öldürüldü, Marinetti ve Russolo ağır yaralandı ve diğerleri de kargaşada kayboldu. Savaşın, gelecekle ilişkilerini tahmin edilemeyecek ölçüde kesmesi ironikti – Fütürist hareketin ideallerini gerçekleştirerek, geçici sanat isteklerini yerine getirerek ve her tür ortodoksiyi reddederek, hareketi yok etti.

Birinci Dünya Savaşı, savaş öncesi hız anlayışının zirvesiydi. Temmuz Krizi boyunca olguların temposunda ve orduların arazide dağıldığı harekât sırasında hız kaçınılmazdı. 6 Ağustos

(*) 20. yüzyıl başlarında kullanılan bir savaş gemisi – ç.n.

32 Filippo Marinetti, "Geometrical and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility," 1914, *Marinetti: Selected Writings*, yayına hazırlayan R. W. Flint, New York, 1971, s. 97, 98.

1914'te, 11 bin tren ile 3.120.000 kişilik Alman birlikleri Ren nehrinin ötesine nakledilmeye başlandı. Schlieffen Planı'nın başarısız olma nedenlerinden biri ilk baştaki başarısıydı. Birliklerin nakli planlanan zaman tablosunun önüne geçerken, ikmal malzemelerinin temposu bu duruma ayak uyduramamıştı.[33] Ayrıca Fransızlar, birkaç ani bozgun yaşasalar da ordularını daha önce görülmemiş bir hızda konumlandırdılar. Ağustos ayındaki ilk çarpışmalar için 4.278 trenin taşıdığı 2 milyon Fransız askeri araziye dağılmıştı ve sadece on dokuz tren gecikmişti.[34] Bir kez sipere giren insana savaş uzun ve monoton görünse de, fiilî çarpışmalar tarihteki her şeyden daha hızlıydı ayrıca şarjörlü silahların yaygınlığıyla, hızlı ateşlenen toplarla –hızlı öldürmenin simgesi– ve tüm ölüm ve yaralanmaların yüzde sekseninin sebebi olan makineli tüfeklerle kökten yenilenmişti. Somme Savaşı'nın ilk günü olan 1 Temmuz'da, Britanya'nın ölü ve yaralıları 60 bin idi ve 21 bin kişi öldürülmüştü. John Keegan, bunların büyük bir çoğunluğunun saldırının ilk bir saati içinde öldürüldüğünü tahmin ediyordu; belki de ilk birkaç dakikası içinde.[35] Savaş dehşetli hız rekorları kırıyordu.

∞

Stein'in Kübist metaforu, savaş öncesi uzam anlayışının ve biçim, mesafe ve yön tarzlarının türevi olan savaşın uzamsallığının nitelenmesine uygun düşer. Savaşın, "Bir adamın başka adamlar tarafından çevrelendiği bir kompozisyon olmadığı" yönündeki düşüncesi, savaş öncesinin perspektivizm felsefesini hatırlatır. Türkiye ve Akdeniz'de bir cephe vardır; Doğu ve Batı cepheleri vardır, İngiliz Kanalı'nda ve Atlantik'te donanmalar karşı karşıyadır; gökyüzünde bombalamalar ve it dalaşları vuku bulur. Batı cephesi İsviçre'den Kanal'a kadar yılan gibi kıvrılırken, bu hat boyunca muazzam ordular savaş düzeni-

33 Yüzbaşı B. H. Lidell Hart, *The Real War 1914-1918*, 1930; yeniden basım New York, 1964, s. 54.

34 Alistair Horne, *The Price of Glory: Verdun, 1916*, New York, 1967, s. 16.

35 Keegan, *Face of Battle*, s. 255.

ne geçerler, kâh düşman birliklerini yararken kâh kendi birlikleri yarılır; tıpkı Kübist bir manzara gibi. Kumandanın rolü konusunda Schlieffen'in kendi öngörüsü, hem olup bitenin doğru bir yorumu hem de Stein'in imgesine dair esrarlı bir önsezidir:

> Modern komutan, tepenin üzerinde göz alıcı giysiler içinde boy gösteren bir Napolyon değildir. Öyle olsaydı, en iyi dürbünle bile çok fazla bir şey görmesi mümkün değildi ve beyaz atı sayısız batarya için çok kolay bir hedef teşkil edecekti. Komutan, geri bölgede bol odalı bir binadadır. Elinin altında telgraf ve telsiz, telefon ve muhabere cihazları vardır; ayrıca otomobil ve motosikletlerden oluşan bir filo, en uzak seyahatler için emir beklemektedir. Burada, büyük bir masaya yaklaştırılmış rahat sandalyede çağdaş İskender tüm savaş alanını bir harita üzerinde görür. Buradan telefonla telkinlerde bulunur, ordu birlik komutanlarından, balonlardan ve düşmanın hareket ve konumunu izleyen güdümlü hava araçlarından raporlar alır.[36]

Schlieffen'in beklentisi, çok sayıda farklı perspektiften gözlenen farklı olayların çoğulluğu içinde, elektronik olarak kumanda merkezine aktarılabileceği ve henüz muharebeler sürerken kumandanın askerlerine etkili emirler gönderebilmesiydi. Gerçek durum ise oldukça farklı oldu. Komutan, genellikle durum değiştikten çok sonra bölük pörçük raporlar alıyordu ve bu da büyük karışıklığa yol açarak etkin müdahaleleri imkânsız kılıyordu. Yine de Schlieffen, yeni savaş kompozisyonunda birbirinden bağımsız karşılaşmalar olacağını ve bunların tek bir noktadan gözlenemeyeceğini isabetle öngörmüştü.

Çok sayıda cephenin merkez yönünde oluşturduğu etki, tek bir insanın her şeyi yönlendirmesini olanaksız hale getiriyordu. 1895'te tek bir liderin kalabalık davranışı üzerindeki etkisini vurgulayan Gustave Le Bon, Büyük Savaşta "Hannibal ve Se-

---

36 Alfred von Schlieffen, "Der Krieg in der Gegenwart", *Cannae*, Berlin, 1925, s. 278, aktarıldığı kaynak Hajo Holborn, "Moltke and Schlieffen: The Prussian-German School", *Makers of Modern Strategy*, yayına hazırlayan Edward Mead Earle, Princeton, 1969, s. 194.

zar günlerinden Napolyon dönemine kadar, tek bir General'in kişisel işi olan eski muharebe türünün tümüyle yok oluşunu" görüyordu.[37] Bu savaşta muharebe alanı yüzlerce mile genişlemişti, askerleri araziden ayırmak çok zordu; ayrıca silahlar ve siperler gizlenmişti, general de genellikle muharebe bölgesinin çok uzağındaydı. Schlieffen, Le Bon ve Stein modern savaşın anlaşılabilmesi için çoklu perspektifin gerekliliği konusunda hemfikirdiler.

Savaş kompozisyonunda "bir köşenin diğer bir köşe kadar önemli olduğu" saptaması, muharebeler arasında tek bir odak noktasının olmamasını ve olayların aynı anda geliştiğini ima ediyordu. Bunun tersine, birey asker için güvenlik ve tehlike arasında yaşamsal bir sınır vardı ve bombalanan köşeler tabii ki diğerlerinden daha önemliydi.[38] Ancak farklı bir bakış açısından, Kübist resimde olduğu gibi bu savaşta da tüm uzamlar eşit değerdedir, zira boş uzam bile kurucu öğe olarak özel bir anlam kazanır; iki düşman hat arasındaki boş (tarafsız) bölge, pozitif-negatif uzamı oluşturur.

Düşman siperleri arasındaki, bazı noktalarında elli ya da yüz yardaya da düşen, birkaç bin yardalık mesafe, savaşın yol açtığı ıssızlaşmayla daha da önemli hale gelir. Issız topraklar boşlukla –kimsenin olmaması gereken yer– eş anlamlı hale gelir. Bombaların etkisiyle çukurlar açılmış, çürüyen cesetler nedeniyle berbat kokan, çamur ve gazla sıvanmış, zehirli bir çöl, hiçliğin ölü ve tehditkâr enginliği. Ancak yine de olağandışı bir önem kazanmış, onun için savaşanların cesetlerinin yığıldığı yer. Sırasıyla çıldırtıcı bir gürültüye ve sinir bozucu sessizliğe mekân olur. Telefon hatları cepheye gelir ve orada durur: Orada bir as-

37 Gustave Le Bon, *The Psychology of the Great War*, Londra, 1916, s. 284-285.

38 Sosyolojik "alan kuramının" kurucusu Kurt Lewin, 1917 yılında savaş mıntıkası "fenomenolojisini" yazarak, tüm savaş bölgesinin farklı bölümlerine özgü nitelikleri araştırdı ve belirli bölge veya yönlere, tehlikeye yakınlıklarına bağlı olarak, farklı değerler atfetti. Bkz. "Kriegslandschaft", *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 12, 1917, s. 440-447. Paul Fussell savaş deneyimine egemen olan "bütünsel dikotomiyi" tanımladı: "Araziyi bilinen ve bilinmeyen, güvenli ve tehlikeli diye keskin biçimde ayırmak, savaşan birinin asla tamamıyla kaybetmediği bir alışkanlıktır... Savaşın miraslarından biri, bu basit ayırma, sadeleştirme ve zıtlaştırma alışkanlığıdır." Bkz. *The Great War*, s. 79.

ker, sessizlikte aniden kaybolabilir. *The Void of War* kitabında Reginald Farrer, Somme muharebe alanında şahit olduğu "kalabalık boşluğu" betimler; her bir yerleşim izi, onun "kocaman lanetli yalnızlık" duygusunu artırmaktadır. "Belki de tam olarak boş diye adlandırmamalıyım" diye yazar, "kastettiğim daha çok 'boşlukla dolu' olduğu; gerçekte boş olmayan bir boşluk. Burada baştan sona bir kimlik var ve ben ülkenin bu parçasını bir manzara olarak değil ama bir kişilik gibi görüyorum." Farrer başlığındaki ironiyi şöyle gerekçelendirir. "Savaşın boşluğu mükemmel bir isim! Bu yerlerin bütünüyle hırpalanmış ve mahvedilmiş, açıkça cansız ve terk edilmiş olduğu anlamına geliyor: Yine de askerî hayat burada biteviye uğulduyor."[39] Ateş altındaki asker için bu ıssız alanlar, güvenlik ve tehlike bakımından düzgün çizilmemiş, düzensiz bir dama tahtası gibi bölünür ve bir santimetrekarelik bir kayma, yaşam ya da ölümün belirleyicisi olur. Ancak uzaktan bakıldığında her bir köşesi diğeri kadar önemlidir. Evlerin, ağaçların ve yolların havaya uçurulmuş olması tekdüze geniş bir enkaz yaratmıştır. Conrad'ın kitabında "karanlığın yüreği" nasıl Kurtz'u ayarttıysa, büyük boş uzam da askerleri ve orduları ayartmıştır. Bu bir dehşettir fakat aynı zamanda savaşın ne anlama geldiğini gösterir. Onun üzerinde sınıf, rütbe ve ulus farkı ortadan kalkmıştır; Birinci Dünya Savaşı, hiyerarşik ayrıcalık yapılarına, katılanların beklentisinin çok üstünde bir darbe vurmuştur.

∞

Issız alan aynı zamanda bir cephedir, bir zamanlar savaşla kutuplaşmış ve ayrılmaz biçimde iç içe örülmüş iki dünya kutbu arasındaki kalıcı onarım hattıdır. Yüzlerce savaş anısını okuduktan sonra Leed şöyle söyler: "Savaş anısı yazanlar arasında şaşırtıcı sayıda insan, ıssız alanların zihinlerindeki en inatçı ve rahatsız edici imge olduğunu belirtiyor. Bu kavram, sosyal sınırların ötesine gönderilmiş olma, bilinen ile bilinmeyen, tanıdık ile tekinsiz olan arasında kalma deneyiminin özü-

39 Reginald Farrer, *The Void of War*, Boston, 1918, s. 62, 148.

nü yakalıyor."[40] Savaş sırasında ıssız alanlarda yaşanan psikolojik parçalanma, dağılmış biçimler dizisinden –ulusal sınırlar, siyasal sistemler, toplumsal sınıflar, aile hayatı, cinsel ilişkiler, mahremiyet, ahlaki zorunluluklar, dinî inançlar, insani duyarlılıklar– sadece biridir. Savaşın biçimi de daha önce yaşananlara benzemez; çünkü siperler sabit istihkâmın yerini almış, muharebeler üçüncü boyuta taşınmış ve kamufle edilmiş makineler çevreleyen araziyle karışmıştır.

Gertrude Stein, kendi Kübist metaforunu bir kez daha doğrulayan diğer bir önemli hadiseye değinir. "Savaşın başında Respail Bulvarı'nda Picasso ile birlikteyken, ilk kamufle edilmiş askerî aracın geçişini gördüğümüzü çok iyi hatırlıyorum. Akşamdı, kamuflajı duymuştuk ama henüz görmemiştik. Picasso ilk karşılaştığı anda çok şaşırdı ve bunu yapan biziz, bu Kübizm diye haykırdı."[41] 19. yüzyıl orduları, onları araziye süren hükümetlerin azametinin belirtisi olarak parlak renklerde giyiniyorlardı. Çarpıcı mavi, kırmızı ve beyaz giysilerin, saldıran ordudaki refahın, zarafetin ve disiplinin alameti olduğu ve düşmanı korkuttuğu düşünülürdü. Ancak birkaç yüz yardalık isabet mesafesi olan tüfekten iki bin yardalık mesafesi olan arkadan dolma silahlara geçilince ve makineli tüfeklerin mermi ile geniş bir alanı tarayabilmesiyle ateş gücü artınca, parlak ve renkli üniformalar ile yakın ve düzgün yerleşim düzenleri, intiharla eş anlamlı hale geldi. Boer Savaşı'ndan sonra Britanya haki renge döndü; Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Almanlar Prusya mavisinden kır rengine geçti. Ancak Fransız askerler 1914 yılında hâlâ ikinci imparatorluğun kırmızı kasket ve pantolonunu giyiyorlardı. General Messimi bu kıyafeti değiştirmeye çalışsa da ordu önce, askerlerinin donuk ve toprak rengi kıyafetler giymelerini reddetti. "Kırmızı pantolondan vazgeçmek mi?" diyordu Savaş Bakanı M. Etienne, "Asla! *Le pantolon rouge c'est la France.*"[42] Ağustos ve Eylül kıyımlarından sonra, başta Fransız askerlerinin çevreyle uyumlu renklere bürünmesine

40 Leed, *No Man's Land*, s. 15.

41 Stein, *Picasso*, s. 11.

42 Aktarıldığı kaynak Tuchman, *Guns of August*, s. 55.

karşı çıkan kibirli ve hiyerarşik düşünceli subaylar, şimdi hevesle onları görünmez yapmanın bir yolunu arıyorlardı. Pontá-Mousson topçu birliğinde telefoncu olarak görev yapan Guirand de Scévola, topu, toprak rengiyle bezenmiş bir ağın altına gizlemeyi düşündü. Marne Savaşı'ndan kısa bir süre sonra Guirand, Marshall Joffre ve Cumhurbaşkanı Poincaré'yi bu düşüncesine ikna ederken, askerleri ve askerî teçhizatı saklamak için sistematik olarak teknikler geliştirmek üzere ilk kamuflaj birimi Fransız ordusunda oluşturuldu. Kırmızı şapka ve pantolon da terk edildi ve yerini ufuk mavisi yeni üniformalara bıraktı.

Picasso'nun Guirand de Scévolo'dan haberdar olduğu konusunda bir fikrimiz yok ancak Guirand, Picasso'nun çalışmalarını biliyordu. Şöyle söylediği aktarılıyordu: "Nesnelerin biçimini tümüyle bozabilmek için Kübistlerin onları ifade etmek için kullandıkları araçları kullandım – bu sayede daha sonra, hiç gerekçe göstermeden, kendi birimimde [kamuflaj] ressamlar çalıştırdım. Bu ressamlar, sahip oldukları çok özel vizyon sayesinde, nasıl olursa olsun her çeşit biçimi niteliksel olarak değiştirme yeteneğine sahiptiler."[43] Savaş sonunda kamuflaj biriminde, büyük silahları ve bazı dikkat çekici nesneleri gizlemek üzere, (Forain ve Segonzac gibi önemli sanatçılar da dahil) üç bin kamuflajcı çalışıyordu. Simgeleri de bukalemundu.

Kamuflajın bulunması ve gelişmesi üzerinde Kübizm'in doğrudan etkisi olduğu düşüncesi, Picasso tarafından ifade edilmemiş olsaydı dahi, tarihte neredeyse aynı anda vuku bulan ve benzer kültürel işlevler gören bu iki fenomen arasında dolaylı bir bağ olduğu yine de düşünülebilirdi. Nesneleri resim uzamında, askerleri ve silahları savaş meydanında ya da biraz yorum katarak sınıfları toplum içinde kurgulamanın en iyi geleneksel yollarla yapılmayabileceğini öne sürerken yan yanaydılar. Aristokrat toplumla derinden bağlantılı eski askerî üniformaların terk edilmesi, orduda ve sivil hayatta rütbeye itaat ge-

43 André Ducasse, Jacques Meyer, Gabriel Perreux, *Vie et mort des Français, 1914-1918*, Paris, 1962, s. 510-511. Bu referans ve Kübizm ile kamuflaj arasındaki doğrudan bağlantı konusunda beni uyardığı için Theda Shapiro'ya borçluyum. Theda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*, New York, 1976, s. 139-140.

leneğinin reddi anlamına geliyordu. Dolayısıyla resimsel nesneler gibi birlikler ve ağır silahların da öne çıkarılması, modası geçmiş gelenekler yüzünden değil sadece gerekli oldukları zaman söz konusu olmalıydı. Kübizm ve kamuflaj, eski hiyerarşileri ortadan kaldırarak, fiili koşulların gereklerine uygun biçimde dünyayı hiyerarşik anlamda yeniden yapılandırmaya çalışıyordu.

Kamuflaj düşüncesi hızla yayıldı. 1917 yazında İngiltere'de, zaman zaman Fransızların destek olduğu kamuflaj fabrikaları vardı. Fransız ressam André Mare, kamuflaj örüntülerini resmettiği bir defter tutuyordu ve bunları destek amacıyla İngilizlere gönderiyordu. 1917'de İngiliz Donanma Subayı Norman Wilkinson, gemi yanlarına keskin zıt renklerle geometrik desenlerin çizildiği bir *trompe-l'oeil* kamuflaj tekniği geliştirerek, periskopla bakıldığında gemilerin ne büyüklükte olduğunun ve hangi yöne gittiğinin saptanmasını zorlaştırdı. Almanya'nın kamuflajı (*Tarnung*) kullanması 1916 yılı başlarındadır ve Verdun muharebesinde kullanılacak Alman silahlarının örtülmesi için hazırlanan kamuflaj ağ ve brandalarını boyamak için Alman dışavurumcu ressam Franz Marc görevlendirilmiştir.[44] Amerika'da kamuflaj genellikle gemilerde uygulandı ve hayvanların koruyucu doğal renkleri üzerine yapılan yakın dönemdeki araştırmalardan esinleniyordu.[45] Gertrude Stein, kamuflaj desenlerinin farklı ulusal niteliklerini yorumladı ancak vardığı sonuca göre, ulusal farklar olmasına karşın hepsi

44 Mare'nin önemli çalışmalarının bazıları *Desseins faits aux armées par André Mare* kitabında yer alır, yayına hazırlayan J.-A. Gonon, Paris, tarih yok. Marc için kaynak, Horne, *Price of Glory*, s. 13. Aynı zamanda bkz. Carl Nordenfalk, "Camouflage und Kubismus", *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte, N. F. Heft*, 27, 1981, s. 9-11.

45 Bunun tartışıldığı bir kaynak olarak bkz. Roy A. Behrens, "Camouflage Art and Gestalt" *The North American Review*, Aralık 1980, s. 9-18 ve onun en önemli kaynağı: Robert F. Sumrall, "Ship Camouflage (WWI): Deceptive Art", *U. S. Naval Institute Proceedings*, Temmuz, 1971, s. 55-77. O dönemde, doğal koruyucu renklerle ilgili en önemli çalışmalar Abbott H. Thayer'inkilerdi, özellikle de kapsamlı kitabı *Concealing Coloration in the Animal Kingdom*, 1909. Behrens aynı zamanda, "Zeitgeist [dönemin ruhu] ispatı" olarak, Kübizm ve kamuflajı olabildiği ölçüde Gestalt psikolojisiyle ilişkilendiriyordu.

birden "bütünsel sanat kuramının" –Kübizmi kast ediyor– "kaçınılmazlığını" gösteriyordu.[46]

Kamuflaj, nesne ile arka planı arasındaki geleneksel görsel sınırları ortadan kaldırırken, büyük muharebelerde zincirlerinden boşanan muazzam ateş gücü de daha önce hiçbir savaşın yapmadığı biçimde araziyi parçaladı. Müstahkem mevkiler yerle bir oldu, evler havaya uçtu, kraterler açıldı, küçük tepeler düzlendi, nehirlerin önü tıkandı ve yatağı değişti, yollar bataklığa dönüştü. Dikenli teller yeryüzünü kumaş gibi dikti. Şehirlerde, bedenler kırık camların ve yıkılan duvarların altında eziliyordu. Kırsal alanda insan parçaları ağaçlara ağaç parçaları insanlara saplanıyordu, kâbus gibi bir Kübist manzaraydı. Barbusse, savaş alanının renkli bir portresini çizdi.

> Ağaçlar zemini kaplamışlardı ya da yok olmuşlardı, parça parçaydılar, kökleri ezilmişti. Yol kenarlarını top ateşi altüst etmişti ve engebeler oluşmuştu. Tüm yol boyunca... siperler yirmi kez vurulmuş, oyuklar meydana gelmişti... İlerledikçe, her şeyi berbat bir şekilde altüst edilmiş buluyoruz. Şarapnel parçalarıyla kaplı bir yüzeyde yürüyoruz ve her adımda onlara takılıyoruz. Adeta tuzakların arasında yürüyoruz ve silah parçaları ya da mutfak eşyası, su şişesi, yangın kovası kırıkları karışımlarının üzerinde tökezliyoruz...

Daha ileride askerler, yok olmuş bir köyle karşılaşırlar.

> Burada, sisin içinde hayalet gibi bir arka plan oluşturan parçalanmış ağaçların arasında, artık belirgin bir şekil yok. Ayakta kalmış bir duvar, çit ya da sundurma köşesi bile yok; arap saçına dönmüş kalas, taş ve hurda demirlerin altındaki kaldırım taşlarının farkına varmak insanı şaşırtıyor. Bu –burası– bir caddeymiş... Bombardıman her şeyin görünüşünü öylesine değiştirmiş ki bir değirmen suyolunun yatağı değişmiş ve gelişigüzel akarak bir gölet oluşturmuş.[47]

---

46 Gertrude Stein, "The Autobiography of Alice B. Toklas", *Selected Writings of Gertrude Stein*, New York, 1972, s. 177.

47 Barbusse, *Under Fire*, s. 148-150.

Zeminde zikzaklar çizerek ilerleyen siperler, cephenin sürekli değişen yüzeylerinin ana hatlarını belirliyor, gerideki askerî operasyon alanlarını da birbirine bağlıyordu.[48] Düşmana en yakın cephe hattından ıssız topraklara uzanan sığ yollar, en ileri gözlem noktalarına, bomba atma noktalarına ve makineli tüfek mevzilerine gidiyordu. İki yüz yarda geride destek hattı vardı ve burada insanlar zamanlarının çoğunu toprak duvarlarla bölünmüş yer altı sığınaklarında ya da tüm bombalamalara karşı güvenli, otuz feet derine kadar inen bölmelerde geçiriyorlardı. Buradan birkaç yüz yarda geride ihtiyat hattı vardı ve dikey iletişim siperleri her üçünü birbirine bağlıyordu. Birkaç yarda arayla meydana getirilen çaprazların yarattığı girintiler, saldırı sırasında sipere girebilecek bir düşman askerinin siper boyunca ateş etmesine engeldi. Kuşbakışı görüntüsüyle siper ağının içinde bulunduğu bölge, düzensiz geometrik şekillerden oluşan Kübist bir kompozisyonu andırıyordu.

Diğer bir kırılma, eski biçimsel muharebe hattı kavramında yaşandı. Geçmiş savaşlarda zaferin ölçütlerinden biri, muharebe hattını taraflardan birinin ne kadar tuttuğuydu. Aristokrat Avrupa'da sosyal hiyerarşiyi düzenlemek için sınıf hatları ne anlama geliyorsa, savaşta da cephe oydu. Hattın gerisinde her bir askere yer vardı ve iyi örgütlenmiş bir orduda her asker yerini biliyor ve orada kalıyordu. Ancak modern cephe hattı, bombardımanın olağanüstü korkunç baskısı ve yoğun saldırılar nedeniyle nihayet çöktü. Geleneksel düşünceli generallerin hattı tutma saplantıları ilk iki yıldaki katliamların önemli bir bölümünün nedenidir; ancak 1916 yılına gelindiğinde, esnek bir strateji olan "derinliğine savunmayı" kullanmaya başladılar. Ordular cephe hattını yine savunacaktı ama düşman siperlere ulaştığında, savunanlar derhal siperleri terk edip destek hattına çekilecek, karşı atak başlatmak üzere yeniden toparlanacaklardı. Ayrıca tüm ordunun tek bir komutaya bağlı olarak, büyük birimler halinde hareket etmesinin yerine, "derinliğine

48 Siperlerin betimlendiği bir kaynak için bkz. Keegan, *Face of Battle*, s. 209; Fussell, *The Great War*, s. 41; Theodore Ropp, *War in the Modern World*, New York, 1967, s. 247.

savunma", "merkezdeki bir kişi" otoritesini yıkarak daha çok, otoritenin ve inisiyatifin dağıtılmasına dayalı hale geldi.

Savaş sanatındaki bu yapısal değişim –derinliğine savunma– ile resimdeki tek bakış açılı perspektiften Kübizm'in çoklu bakış açısına geçiş arasında çarpıcı bir analoji vardır. Leed'in yeni stratejiye dair betimlemeleri Kübizm ile diğer bazı paralellikler kurar. "Derinliğine savunma" diye yazar, "bütünlüğün parçalara ayrılmasıdır, açık ve geometrik bir yapının kırılmasıdır, bölüğün küçük ve bağımsız takımlara, savunma birimlerine dağılmasıdır."[49] Yine de eski yapıların terk edilmesi konusunda isteksizlik vardır. 1918 gibi geç bir tarihte, Alman asker Ernst Junger şunu istemektedir: "Tüm savaş boyunca, tarihsel ve disipline ilişkin nedenlerle bir türlü ilişkimizi tam anlamıyla kesemediğimiz hat düşüncesi ile bağlarımızı, geri dönülmez biçimde koparmalıyız... Doğru resim, düşmanın şu veya bu noktasından yarılacağı ve dört bir yanını saran ateşle derhal toprağa gömüleceği bir ağdır."[50] Hattın, savaşta ve resimde iki ayrı âlemi ayıran bir sınır olduğu düşüncesi dokunulmazlığını kaybetti. Her iki sanat da gerçekliğin çok anlamlılığını ve muğlak sınırlarını hesaba katan yeni bir kompozisyonu benimsedi. Kübistler tüm resim yüzeyinin estetik değerini bütünleştiren yeni bir arayışa girdiler; savaş ise sınıf, rütbe, meslek ve ulus gibi bambaşka öğeleri bir araya getirerek, geleneksel hiyerarşik ayrımları düzledi. Tek tip haçlar toplu mezarların üzerine geometrik gölgeler düşürüyordu – savaşın sosyal eşitleyiciliğinin son bir hatırası.

Bir konuda uluslararası derin bir anlaşmazlık vardı. Pasaportlar yeniden kurumsallaştı, sınırlar kapandı, ordular savaşa hazırlandı ve ulusal bilinçler propagandayla kutuplaştırıldı. Yine de Avrupa, hiçbir zaman, Büyük *Avrupa* Savaşı'nda olduğu kadar birbiriyle derinlemesine ve bütünüyle ilgili olmamıştı. Daha fazla uluslararası seyahatin gerçekleşmesi –izinle olmasa da seyahat seyahattir– ironikti. 1914 yılı Ağustos ve Eylül

49 Leed, *No Man's Land*, s. 103.

50 Ernst Jünger, *Das Wäldchen*, s. 125. *Eine Chronik aus dem Grabenkampf 1918*, Berlin, 1925, s. 21, aktarıldığı kaynak Leed, *a.g.e.*

aylarında Fransa ve Rusya'ya daha önce böylesine kısa sürede hiç olmadığı kadar Alman gitti ve işgalci ordunun askerleriyle düşmanları arasında, sivil ve askerî, her çeşit iletişim mevcuttu. Avrupa'nın bilinci orduları gibi birbirine kenetlenirken, 1914 Noel'i sırasında düşman birliklerin ıssız topraklarda dostça bir araya gelmesinde olduğu gibi, açıkça pozitif bir duygu bile söz konusu olabiliyordu. Çamur, bitkinlik, acı ve ölüm ulusal hatlar boyunca askerleri ayıran nitelikleri süpürdü; ayrıca farklı ülkelerdeki siviller arasında, yoğun ve doruk noktasına ulaşan bir birlik duygusu hâkimdi, tıpkı 1914 Ağustosu'nun başında Avusturya'da olduğu ve Zweig'ın anlattığı gibi:

> Daha önce hiç olmadığı bir biçimde, binlerce yüz binlerce insan, barış zamanında hissetmeleri gereken birbirlerine bağlılığı hissediyorlardı. İki milyonluk bir şehir, yaklaşık elli milyonluk bir ülke o anda dünya tarihinde rol aldıklarını hissettiler; bu asla tekrarı olmayacak bir andı ve her biri son derece küçük benliğini bırakarak coşkun kitleye katılmaya çağırılıyordu ve orada tüm bencilliğinden arınacaktı. Tüm sınıf, rütbe ve dil farklılıkları, herkesi saran kardeşlik duygularının akıntısında kaybolup gitti... Her birey kendi egosunun coşkusunu yaşadı, artık geçmişin yalıtılmış kişisi olmaktan çıkmıştı ve kitleye katılmıştı; halkın bir parçasıydı ve kimliği, şimdiye kadar fark edilmeyen kimliği bir anlam kazanmıştı.[51]

Savaş uzadıkça, başka etkili ve dönüştürücü güçler ortaya çıktı ve bunlar eski bölenleri geçersiz kılarak yeni birlikler meydana getirdiler. Sırbistan ve Belçika'daki sivil kitleler, şehirleri top ateşi altında kaldığından savaştan doğrudan etkilendiler ve cepheyle ev arasındaki ayrım ortadan kalktı. Savaşın ilerleyen safhalarında Almanlar, İngiliz şehirlerini bombalayarak sivil hedeflere yöneldiler. Amaçları düşmanın iradesini kırmaktı; ancak tahribatın yaygınlaşması ters etki yaparak cephedeki askerle siviller arasındaki farklılıkları ve yanlış anlamaları ortadan kaldırdı, ayrıca İngilizleri Kıtadaki savaşı sürdürme kararlılığında birleştirdi. Siperlerde sınıf, rütbe ve meslek ayrım-

51 Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Lincoln, Nebraska, 1964, s. 223.

ları tıpkı üniformalar gibi çamura bulandı. Barbusse şöyle diyordu: "Ya mesleğimiz? Her şeyden biraz – götürü. Sosyal bir statüye sahip olduğumuz geçmiş günlerde, kaderimizi bu köstebek yuvalarına henüz hapsetmemişken... biz neydik? Kaçışı olmayan bir kaderle bağlıyken, bu korkunç macerayla tek bir rütbeye sürüklenmeye mecbur edilirken, tıpkı aylar ve yıllar gibi kendimizi akışa bırakmaktan başka çaremiz yoktu – hep birlikte. Ortak hayatımızın berbat sınırlılığı hepimizi birbirimize yaklaştırdı, durumu benimsedik, kaynaştık. Bu bir çeşit ölümcül bulaşıcı hastalıktı."[52] Charles de Gaulle savaşı, genel oy hakkı, zorunlu eğitim, sanayileşme, şehir hayatı, basın, siyasi kitle partileri, sendikalar ve sporun bir sonucu olarak kuşaklar boyunca kurulan "kolektif ruhun" zirvesi olarak görür. "Modern hayatın, erkek ve kadınları karşı karşıya bıraktığı kitle hareketleri ve makineleşme, onları halkların savaşını niteleyen kitlesel seferberliğe, vahşi ve ani şoklara hazır hale getirdi."[53]

Kitle ordularının harekete geçirilmesi için gerekli bütünleşme düzeyini ve birçok cephede birden savaşmayı mümkün hale getiren, yeni teknolojiydi. Napolyon Büyük Ordusu'nun başında Avrupa'yı bir baştan diğerine katetti ve imparatorluğu tek hamlede Lizbon'dan Moskova'ya uzandı; fakat Napolyon savaşları, Birinci Dünya Savaşı olarak bilinen Büyük Avrupa Savaşı'nın ölçeğinde değildi. Bu ayrım, katılan insan sayısının çok büyük olması ve operasyon alanının çok uzak mesafelere yayılmasından kaynaklanır. Batı'daki kördüğümü çözebilmek için askerî liderler çok uzak yerlerde cepheler açtılar, 1915 yılında Britanya'nın Çanakkale Boğazı'ndan Gelibolu'ya saldırması gibi. Savaş ölçeğindeki bu genişlemeyi yorumlarken bir muharip ve askerî tarihçi olan Yüzbaşı B. H. Liddell Hart, "modern gelişmeler mesafe ve hareket kabiliyetini öylesine değiştirdi ki sa-

52 Barbusse, *Under Fire*, s. 15,17.

53 Charles de Gaulle, *France and Her Army*, Londra, 1941, s. 90. Aynı zamanda bkz. Alfred Wolff Oberlehrer, "Über Einheit und Fortschritt des Menschengeschlechts im Weltkrieg 1914/16", *Archiv für Philosophie*, 22, 1916, s. 104 vd.

vaşın diğer bir sahnesindeki patlama, düşmanın stratejik kanadına tarihî bir saldırıya tekabül edebilir."[54] Telefon, telsiz, otomobil ve uçak (aynı zamanda telgraf ve demiryolları) sayesinde savaştan önce mesafelerin kısalması, savaş sırasındaki muharebeleri ve içerdiği mesafe deneyimlerini dönüştürdü. Yeni silahlar, düşman askerler arasındaki uzamı genişletirken; elektronik iletişim, eşgüdümlü operasyon birimleri arasındaki ve subaylarla emri altındaki askerler arasındaki mesafeyi uzattı. Birinci Dünya Savaşı birkaç açıdan benzersiz bir biçimde uzun erimli olmuştur.

Napolyon çağının namludan dolma geniş ağızlı tüfekleri bir veya iki yüz yardalık öldürücü menzile sahipti. Birinci Dünya Savaşı'nda kullanılan dar ağızlı kuyruktan dolma tüfeklerin attığı küçük çaplı mermilerin öldürücü menzili 1.800 metredir ve alçak uçuş yolu nedeniyle kat ettiği mesafede daha öldürücüdür. Savaşta kullanılan ağır topların menzili azami 8.200 metredir ancak etkin olduğu mesafe 3.600-4.500 metredir zira daha uzak mesafelerde gözcülerin vuruş noktasını tam olarak görmesi ve bataryaya telefonla düzeltme bildirmesi genellikle imkânsızdır. Dolayısıyla top mermileri siperdeki ve hatların gerisindeki topçuların görüş alanının dışına düşer ve öldürür. Bir saldırı anında hücum eden askerler, yaylım ateşinin meydana getirdiği hareketli dumar ve toz bulutuyla kör olur. Carrington'un da gözlemlediği gibi bu tür muharebenin esrarengiz bir bilinmezliği vardır: "Topçular ateş ettiği nesneyi nadiren görür; düşmanla doğrudan bir teması yoktur ama kendisini birden kaynağını tespit edemediği, düşmanını göremediği yakıcı bir ateşin ortasında bulur. Telgrafla münakaşa eder gibidirler."[55]

Marne muharebesinde her iki tarafın askerî karargâhı da cepheden çok uzaktır. 30 Ağustos'ta Alman saldırısının yüksek komuta karargâhı Lüksemburg'dadır ve telsiz iletişimi birkaç yüz yarda ilerideki, Paris Eiffel Kulesi'nin araya girmesiyle sıklıkla kesilmektedir. Fransız karargâhı, muharebe alanının 120 mil

54 Basil Henry Liddell Hart, *A History of the World War 1914-1918*, Londra, 1930, s. 183.

55 Carrington, *Psychical Phenomena*, s. 59.

ötesinde, Châtillon-sur-Seine'dedir. 4 Eylül sabahı Fransız pilotları, Schlieffen büyük süpürme planına göre "sağdaki son adam" olan General von Kluck komutasındaki Alman ordusunun güneydoğuya kıvrılmasıyla, Fransa ve Britanya için açık bir kanat oluştuğunu tespit ederler. Galliéni bir aracın üzerinden Joffre'yle konuşur (Joffre telefonla doğrudan konuşmayı sevmiyordu) ve o gün bir dizi acil haberleşmenin ardından karşı saldırı iznini alır. Galliéni daha sonra Marne muharebesinin "telefon darbesi" ile kazanıldığını söyleyecektir.[56]

Savaşın kendisi ile karar mercii arasındaki mesafenin, generallerle cephedeki adamları arasında deneyimsel ve duygusal bir uzaklık yaratması sayesinde komutanlar masa başı saldırı planları tasarlamayı sürdürebildiler ve korkunç sonuçlarıyla doğrudan temasa karşı korunmayı başardılar. Britanyalı Mareşal Alexander anılarında, cephede, tugay komutanından daha yüksek rütbeli birini hiçbir zaman görmediğinden yakınır. General Haig, yaralı bakım istasyonlarını ziyaret etmekten kaçınıyordu çünkü fiziksel olarak hasta oluyordu. Joffre eğer bir gösteri yürüyüşü yapmıyorlarsa hiçbir zaman cephe askerlerinin yanına yaklaşmıyordu. Joffre kör olmuş bir askere madalyasını taktıktan sonra artık daha başka yaralı görmek istemediğini çünkü "saldırı için cesareti kalmayacağını" söylüyordu.[57] Geçmiş savaşlarda generalleri cesaretlendiren muharebeye yakınlıktı; bu savaşta ondan uzaklaşarak cesaretlerini koruyabiliyorlardı.

Telsiz, sadece askerî iletişim mesafelerini uzatmakla kalmamış; aynı zamanda geniş bir alana dağılmış muharebe alanlarına emirlerin gönderilmesini ve alınmasını da mümkün hale getirmiştir. Böylesi dramatik emirlerden bir tanesi 3 Ağustos 1914 akşamüstü saat 5.30'da Britanya Donanma Komutanlığı'ndan tüm gemilere geçilen mesajdır: "Almanya'ya karşı savaş başlatma emri telgrafı gece yarısı gönderilecek ancak verdiğimiz ültimatom nedeniyle her an ateş açmaya karar verebilirler. Buna hazırlıklı olmalısınız." Gece yarısı gönderilen ikinci

56 Marius-Ary Leblond, *Galliéni parle*, Paris, 1920, s. 53.

57 Horne, *Price of Glory*, s. 22.

mesajla Almanya'ya karşı savaşın başlatılması emri verilir. Ertesi gün akşamüzeri saat 5.00'te Alman telsiz istasyonu, 2 bin mil yarıçapında bir alandaki Alman gemilerine tarafsız limanlara sığınmaları emrini göndermeyi başarmış ve böylelikle Alman ticaret filosunun büyük bir bölümünü kurtarmıştır.[58]

Çok uzak mesafelere gizli telsiz mesajları göndermek tehlikeli de olabiliyordu. Ağustos 1914'te Rus ordusu üslerinden uzaklaştıktan sonra, şifresiz mesajlar göndermek zorunda kaldılar zira kadrolarında kodlamacılar ve kriptocular mevcut değildir. Tannenberg yakınlarında manevra yaparken Almanlar bu mesajları almaya başladılar ve Rus ordusunun bir bölümünün, bölgedeki diğer Rus birliklerinin müdahale tehlikesi olmadan kuşatılıp alınabileceğini öğrenen General Ludendorff, bu bölüme saldırma cesaretini buldu. Alınan mesajlar her akşam saat 11.00'de General Ludendorff'a rapor ediliyordu ve eğer geç kalırsa kendisi şifre çözme birimine giderek bunları doğrudan alıyordu.[59] Bu benzersiz haber kaynağına ulaşılmasa, Tannenberg'de kazandığı görkemli zafer (92 bin asker esir alınmıştır) mümkün olamazdı.

Askerler, tıpkı tüm alanı güvenli ve tehlikeli bölgelere ayırdıkları gibi, cephenin yönler ne de büyülü ya da şeytani nitelikler atfediyorlardı. Britanyalı felsefeci T. E. Hulme bunu 1915 yılında cephede gözlüyordu: 'Barış zamanında bir caddenin tüm yönleri farksızdır ve hepsi sonsuza gider. Ancak şimdi bazı yollar cehenneme çıkıyor."[60] Yatay yönler niteliksel olarak geçmiş savaşlardan farklı değildir, fakat dikey yönler farklıdır. Deniz savaşları denizaltılar nedeniyle ilk kez aşağı-yukarı ekseninde gerçekleşir ve kara savaşı yer altı sığınaklarına, siper yatak ve galerilerine itilir. Savaşın yönsel oryantasyonu bakımından en ayırt edici değişim yukarı doğru olandır.

58 G. E. C. Wedlake, SOS: *The Story of Radio-Communication*, Londra, 1973; Charles Bright, *Telegraphy, Aeronautics, and War*, Londra, 1918, s. 32.

59 Charles Dupont, *Le Haut commandement allemand en 1914*, Paris, 1922, s. 8.

60 Aktarıldığı kaynak Fussell, *The Great War*, s. 76.

1917 Temmuz ayında *London Times* yazarı Lovat Fraser şöyle diyordu: "Eğer bana insanlığın geleceği için geçen yılın en önemli olayı nedir diye sorsalardı, Rus Devrimi demezdim, kutsal bir amaç için Birleşik Devletler'in sert müdahalesi de demezdim. Bu olay, tek bir Alman uçağının geçen Kasım'da tam öğle saatinde Londra üzerinde uçuşudur." 28 Kasım 1916 tarihinde bir Alman uçağı Londra'nın Batı yakasına altı bomba bıraktı. Bir fırının bacası yıkıldı, bir ahır çöktü, bir müzik salonunun soyunma odası tahrip oldu. Bir gazetenin yazdığına göre "Eccleston Mews'da bir Arnavut kaldırımı taşı kırıldı."[61] Savaşla geçen iki yıldan sonra bu kadar hasar, görmezden gelinebilirdi ancak haberin kusursuzluğu başka bir şeyi anlatıyordu – halka ve şehirlere yönelik, karşısında savunma yapmanın mümkün görünmediği bu yeni tür savaşın yarattığı endişeyi. Almanya, bir Zeppelin'den bıraktığı ve dokuz kişinin ölümüne neden olan on üç bombayla 6 Ağustos 1914'te hava bombardımanına başladı. 29 Ağustos'ta bir Alman *Taube*'si* Paris'i bombalamaya başladı ve bu durum, savaş boyunca belirli aralıklarla tekrarlanırken küçük hasarlara yol açtı. Alman savaş uçakları 1914'ten itibaren Britanya kıyılarına düzenli olarak birkaç küçük bomba bırakıyordu; ancak Londra saldırısıyla birlikte bombalamaların sayıca ve etki bakımından yoğunluğu arttı.

Uçaklardan şehirler yoğun biçimde ve düzenli olarak 1917 yılında bombalanmaya başladı. Uçaksavarlar, baraj balonları, gözlem noktaları, dinleme cihazları, projektörler, ses bombaları, sirenler, havadan-yere ve yerden-havaya telsizler (1917'de geliştirildi) askerlerin yanı sıra sivil personelin de meşguliyetini gerektiriyordu. Londralılar, Gotha bombardıman uçakları bombaları bırakırken bile, tehlikeyi göze alıp sokakta kalıp onları izlediler. 13 Haziran 1917 saldırısıyla ilgili bir rapor, insanların nasıl büyülendiğini betimliyordu: "Düşman uçakları bulutların arasında küçük gümüş kuşlar gibi süzülüyordu ve geçişlerini binlerce erkek ve kadın izledi... Çok şaşırtıcıydı çün-

61 Aktarıldığı kaynak Raymond H. Fredette, *The Sky on Fire: The First Battle of Britain 1917-1918*, New York, 1966, s. 4, 7.

(*) Birinci Dünya Savaşı'nda kullanılan tek motorlu Alman savaş uçağı.

kü çok güzeldi." Bu çok özel güzellik gösterisi 162 kişiyi öldürerek, sivil hayatın ve mülklerin tahribini yeni bir boyuta taşıdı. Savaş bittiğinde Alman saldırıları sonucunda Britanyalı 835 kişi ölmüş 1.972 kişi de yaralanmıştı. 1915 ile 1918 arasındaki Fransa ve Britanya saldırılarında 746 Alman ölmüş 1.843'ü de yaralanmıştı.[62] Siperlerdeki kayıplarla kıyaslandığında (1917 yılında cephelerde Britanyalı kayıp sayısı bir günde 2.500 kişiydi) bu kayıp sayıları göz ardı edilebilir olsa da, bombardımanların psikolojik etkisi sadece rakamlarla hesaplanamaz. Bu tür savaş asker ile sivil, cephe ve ev, güvenlik ve tehlike aralarındaki ayrımı silikleştiriyordu. Duvarlar ve müstahkem mevkiler, nehirler ve kanallar, hatta belki okyanuslar bile, daha önce kendini evinde güvende hissedenler arasında yeni bir savunmasızlık duygusu yaratan uçakları durduramazdı. Uçak kudretli bir eşitleyiciydi.

Gertrude Stein Amerika üzerindeki uçuşunu betimlerken, 20. yüzyılın gerçeklik yapısını ele alır ve bir kez daha Kübizm, yeni uçuş anlayışı ve Birinci Dünya Savaşı arasındaki altta yatan bağlantıyı ifade eder.

> evet görüyorum ve bir kez daha biliyorum ki yaratan kişi çağdaştır ve daha çağdaşlar çağdaşlığın ne anlama geldiğini bilmezken o anlamaktadır, ama o çağdaştır ve 20. yüzyıl yeryüzünü daha önce hiç görülmediği bir biçimde görürken, yeryüzü hiç olmadığı kadar ihtişamlıyken, 20. yüzyılda her şey kendini yok ederken ve hiçbir şey devam etmezken, öyleyse 20. yüzyıl da ihtişamlıyken ve Picasso bu çağa aitken, daha önce hiç kimsenin görmediği yeryüzünün ve daha önce hiç olmadığı biçimde yok edilmiş şeylerin tuhaf niteliklerine vakıftır.[63]

Picasso'nun kamufle edilmiş askerî araçların Kübizm olduğu saptaması aynı zamanda onun çağdaşlarından önce anladığını, nesne ve uzamın birbirinden ayrı varlıklar olduğuna dair eski anlayışı geride bırakarak gördüğünü ve gerçek çağdaş sanatın onları aynı şeyin iki biçimi gibi yeniden kurmak zorun-

62 *A.g.e.*, s. 220.

63 Stein, *Picasso*, s. 50.

da olduğunu anladığını ima eder. Kübizm, her çeşit geleneksel biçimin üzerine çökerek yeni kompozisyonları ve yeni perspektifleri gerekli kılan yaygın kültürel etkilere yaratıcı bir tepkiydi. Stein'in düşüncesi, kaçınılmaz yıkımı ve süpürücü kültürel ve maddi dönüşümlerden doğan yeni yaratıların ihtişamını kuşatır. Eğer bir ressam, pilot ya da başka biri dünyayı daha önce hiç kimsenin görmediği biçimde bizatihi görüyorsa, o zaman eski dünya çatırdayacaktır. Bu yeni vizyonu kayda geçmek üzere geleneksel sözdizimini kırarak, düşünceleri yeni ve çoklu perspektifle yeniden düzenlerken, her bir açının nüanslarını adeta elinde çevirerek görür ve herkese gösterir gibidir. Daima yeni bir bakış açısı aradığından Amerika üzerinde ilk kez uçarken mutluluktan nefesi kesilir – uzun arayışlardan sonra yeni bir kompozisyon bulan ressamın soluğunun kesilmesi gibi. Vizyonu yeni sanat ve yeni savaşı birbirine yaklaştırıyordu ve Alman bombardımanı Guernica'yı yerle bir etmeden hemen önce, aynı Picasso gibi, daha çağdaşları bilmeden önce çağdaşlığın ne olduğunu anladığını ileri sürüyordu. Aynı yıl içinde Picasso, doğduğu ülke İspanya'nın küçük bir sivil kasabasına 20. yüzyıl hava savaşının getirdiği belanın anısına yaptığı epik resme başladı. Otuz yıl önce öncülüğünü yaptığı Kübist teknikleri kullanarak, Picasso, şeylerin daha önce hiç olmadığı gibi tahrip edilişini betimledi ve gökyüzünden gelen savaşı unutulmaz biçimde mahkûm etti.

Sonuç

1880-1918 arası zaman ve uzam deneyimini şekillendiren teknolojik, bilimsel, edebî, sanatsal ve felsefi akımların hepsini birden açıklayabilecek tek bir tez olamaz. Ancak yine de daha önemli gelişmelerin ve geniş tarihsel resimle ilişkilerinin genel çerçevesini çizmek mümkündür.

Dünya Standart Saati uygulamasının iletişim, sanayi, savaş ve kitlelerin gündelik hayatı üzerinde çok büyük etkisi olur; ancak özel zamanın çoğulluğunun keşfedilmesi, dönemin tarihsel anlamda benzersiz olan asıl katkısıdır. Evrensel, değişmez ve geri döndürülemez kamusal zamana yönelik saldırı, dünyanın doğası ve insanın bu dünyadaki yeri konusundaki geleneksel yaklaşıma yönelik kapsamlı karşı çıkışın metafizik temelidir. Özel zamanın kabul görmesi, deneyim ekseninin bütünüyle benimsenmesine yol açar. Maddi dünyanın istikrarı ve nesnelliği ile zihnin bunu anlama kabiliyeti hakkındaki alışılagelmiş yaklaşımları aşındırır. İnsan dünyayı "gerçekte olduğu haliyle" bilemez, eğer hangi zamanda olduğunu bilmiyorsa. Kişi sayısı kadar özel zaman olduğu doğruysa, herkes kendi dünyasını her an yeniden yaratma sorumluluğunu taşır ve bunu yalnız yapmalıdır.

Üç zaman türü arasında geçmiş anlayışı, şimdi üzerinde daha fazla ağırlığı olduğu düşünülse de, eski yaklaşımlara göre

niteliksel bir fark göstermez. Büyük ölçüde geçmiş deneyiminin yeniden kurularak zamanda ileriye yansıtılması olan gelecek anlayışı da eski deneyimsel türlere benzer. Yeniliği en belirgin olan şimdi anlayışıdır, geçmiş ve geleceğe geri yönelimler ve ileri yönelimlerle zamansal açıdan hacim kazanmıştır ve daha da önemlisi, eşzamanlılığın engin ve paylaşılan deneyimini yaratmak üzere uzamda genişler. Bundan böyle şimdi, geçmişle gelecek arasına sıkıştırılmış ve yerel çevreyle sınırlandırılmış olan tek bir yerdeki tek bir olayla sınırlı değildir. İçinde bulunulan dayatmacı iletişim çağında "bu an," tüm dünyadaki olayları kapsayabilecek olan, hatta kapsaması gereken, uzatılmış bir zaman aralığıdır. Telefon santralleri, telefon yayıncılığı, günlük gazeteler, Dünya Standart Saati ve sinema teknoloji üzerinden eşzamanlılığa aracılık etmiştir. *Titanic*'in batışı, tüm Atlantik dünyasına yayılan SOS mesajlarıyla bu durumu dramatize etmiştir. Hiçbir yeni teknoloji, geçmiş ve gelecek deneyimini bu bütünsellikle kıyaslanabilir ölçekte değiştirmemiştir. Kültürel alanda, geçmiş veya gelecek anlayışına dair hiçbir birleştirici kavramlaştırma, eşzamanlılık kavramının uyum ve yaygınlığı ile yarışamazdı. Psikanaliz, belki de en sistematik ve kolektif geçmiş araştırmasıydı ancak küçük bir grup *cognoscenti* (ehil) ile sınırlıydı. Fütüristlerin biçimlendirdiği bir geçmiş felsefesi vardı fakat *passéisme* (geçmişçilik, geçmişe bağlılık) estetiği anlayışlarıyla sadece negatif olarak – geleceği olumlamaları ne kadar fevri ise bu da o kadar sorumsuzcadır. Gelecek aşklarını ne kadar süslü sözlerle ifade etseler de sanatlarının konusu ve manifestolarının odağı şimdidir. Ayrıca Fütüristlere ek olarak, giderek artan sayıda oyun yazarı, romancı, eleştirmen, müzisyen, ressam ve hatta heykeltıraş çalışmalarını genel eşzamanlılık kavramı çerçevesinde tanımlarken, eşzamanlılığı çağlarına özgü gördüler ve yakın dönem teknolojisinin doğrudan nedensel etkisini de onayladılar.

Hem uzamsal hem de zamansal yönleri olan eşzamanlılık deneyimi, yeni iletişim teknolojisinin ve aynı anda büyük bir kapsayıcılıkla her yerde bulunan kamera gözünün, birçok insanı anında birbirine bağladığı ve çok uzak yerleri kapsadığı için, et-

kisi çok genişti. Ancak yeni zamansallığın kültürel etkileri yeni uzamsallığınki kadar geniş değildi; çünkü özel zamanın özgün niteliği onu bireyin görüngüsel dünyasıyla sınırlıyor ve deneyimin kamusal ya da kolektif yeniden yapılandırılmasını dışlıyordu. Doğmakta olan uzam türleriyse, bunun aksine, geniş sosyal, siyasal ve dinî görünümlere sahipti.

Bu türlerdeki bazı değişimlerin bir ortak teması geleneksel hiyerarşilerin düzlenmesiydi. Uzamların çoğulluğu, perspektivizm felsefesi, pozitif-negatif uzamın kabul görmesi, biçimlerin yeniden yapılandırılması ve sosyal mesafenin kısalması çok çeşitli hiyerarşik düzenlere yönelik bir saldırıydı. Geometricilerin, fizikçilerin ve biyologların tahayyül ettiği, ressam ve romancıların ise yarattığı, yaşanan uzamların çoğulluğu her zaman aristokrasinin sosyal yapısını doğrudan hedef almasa da tüm çağını doldurmuş hiyerarşiler karşısında, genel bir kültürel meydan okumayı harekete geçiriyordu.

Pozitif-negatif uzamın kabul görmesi, uzamın içerdiği nesnelerden daha az önemli olduğu geleneksel anlayışının reddedilmesiydi. Biçimlerin yeniden kurulması, nesnelerin geleneksel hiyerarşik düzeninin reddiydi. Samuel Smiles'ın "her şey için bir yer ve her şey kendi yerinde" sözü, eski düzene uygun bir tanımdı. Her şey için doğru bir yer olduğunu bilmek, bu yer adil olmasa dahi, rahatlatıcıydı. Kalıtsal sınıf ayrıcalıklarına karşı çıkışlar 17. yüzyıl İngiltere'sinde başladı ve yavaş yavaş doğuya doğru yayıldı. 1789 Fransız Devrimi bu karşı çıkışı canlandırdı; fakat 19. yüzyıl Fransa'sında bile aristokrasi, toplumsal grupları belirleme becerisi göstermeye devam ediyordu. Doğu Avrupa'da soylu sınıfların yönetimi kanun gücündeydi. Birinci Dünya Savaşı'nın başına kadar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, kraliyete güçlü bir saygıyı ve asillerin ayrıcalıklarını korudu. Sadece aristokrat doğmuş olmak bile on altı asalet ayrıcalığına sahip olmayanların üzerinde olmaya yetiyordu. Çoğu aristokrat, imparatorluğa dağılmış yüzlerce kalede gözlerden ırak yaşıyordu. Ordunun üst makamlarını ve diplomatik mevkileri tekellerinde bulunduruyor; imparatorluğun muhafazakâr politikalarını denetim altında tutuyor; Katolik Kili-

sesi'nin gücünü destekliyor; giyim ve mobilyada modayı belirliyor ve tüm Avrupa dünyasının nezaket kurallarını dikte ediyorlardı. Bu baskıcı hiyerarşik dünya, ona ait toplumsal, siyasal ve dinî kurumların metafizik temellerine karşı çıkan birçok sanatçı ve aydının hedefi haline geldi.

Mesafe anlayışında köklü değişikliklere yol açan, yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri oldu. Bu teknolojinin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu aristokrat topluluğu için taşıdığı potansiyel tehdidin fark edildiği, İmparator'un yeni çıkmış aletleri saraya sokma konusundaki isteksizliğinden anlaşılabilir. Askerî hayatın ve varlığını sürdüren en eski kraliyet hanedanlarından birinin zahmetli dayatmalarının katı formalizmi altında büyüyen, kutsal yönetme hakkına sahip olduğuna inanan, halk hükümetinin saldırılarına düşmanlık besleyen, sosyal anlamda yüksek asilzadeler çevresine hapsolmuş ve asil doğmamışları hor gören Francis Joseph, hiyerarşik Avrupa aristokrat dünyasının vücut bulmuş halidir. Viyana Hofburg'da, altı yüz yıllık gözde Habsburg sarayında elektrik ışıklandırmasına izin vermemiş, saray gaz lambalarıyla aydınlatılmıştır. Daktilo ve otomobil kullanımından uzak durmuş ve telefon bağlanmasını reddetmiştir. Özellikle telefon, toplum içindeki konumu –genellikle krala yakınlığı– nedeniyle bazı insanların özel bir öneme sahip olduğu yönündeki aristokrat ilke ile bağdaşmıyordu. Telefon mesafe engelini ortadan kaldırıyordu – hem yatay olarak dünya yüzeyinde hem de dikey olarak toplum katmanları arasında. Her yeri iktidar koltuğuna eşit mesafeye, dolayısıyla da aynı değere getiriyordu. Ayrıntılı protokol tanıtımları, çağrı kartları, davetler ve randevular, telefonun anındalık özelliğiyle anlamsız hale geliyordu; kapıların, bekleme odalarının, hizmetçilerin ve güvenlik görevlilerinin koruyucu işlevi, oluşturdukları gereksiz çemberin delinmesiyle yok oluyordu. Telefon her yere giriyor ve kirletiyordu; bu nedenle de hiçbir kilisede yoktu. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun eski sınırları (hem yatay hem de dikey sınırlarla dolup taşan bir imparatorluk), telefonun evrenselliği, sınır tanımazlığı ve savaşçılığı ile uyumsuzdu.

Telefon, ayrıcalık sığınaklarına zorla girerken, geleneksel hiyerarşilerin düzlenmesinde ve yeni sosyal mesafelerin oluşmasında, birçok diğer yeni teknoloji de benzer bir etki yapmıştır. Daha 1913 yılında sinema, kamera gözü her yere girebildiği için, ayrıca ucuz giriş fiyatları ve karışık oturma düzeniyle tiyatronun entelektüel kültürünü işçi sınıfına açtığı için, "demokratik sanat" addedilir. Bisiklet de sosyal uzamda kurduğu köprüyle "önemli bir düzleyici" olur ve uzun mesafeli seyahati mümkün kılarak, seyahat ücretini ya da araba giderini karşılayamayan orta ve alt sınıflara bu imkânı sağlar. Arabanın demokratikleştirici etkisi, daha kitleler için yeterince ucuz değilken bile, hemen anlaşılır. İnsanların şehirlerde toplaşması ile elle tutulur bir modern demokrasi oyunu sahnelenir. Aristokrasinin kırsal yerleşim statüsünün yerini burjuvazinin yeni kentsel yerleşim statüsü almaya başlayınca, toplumsal saygınlığın korunmasında mesafenin değeri azalır. Burjuvazi de kalabalıklardan uzaklaşma arzusundadır ve banliyö yerleşimlerine çekilir; ancak kentsel kalabalık, mesafeye dayalı sosyal hiyerarşileri düzlediği için, değerler ve yeni sosyal biçimler dayatmaya devam eder.

Modern teknoloji cennet sığınağını da göçertir. Telsiz ve uçak çağından –insan yapımı makinelerin içinde insan iletişimi ve insan vücudu için bir geçiş alanından– önce hiçbir zaman cennet bu kadar yakın ve bu kadar ulaşılabilir olmamıştı. Telsiz dalgalarının her yerde aynı anda bulunabilme ve delip geçme vasıfları, mucizelerle yarışıyor, ilahi müdahalenin yönünü tersine çeviriyordu. Uçaklar cennetin krallığını fethediyordu ve egzozlarından çıkan duman, ruhsal âlemi kirletiyordu. Büyümenin ve yaşamın yönü hâlâ yukarı doğruydu; ancak bu dönem boyunca gökyüzü kutsiyetini kaybetmeye başladı.

Arthur Lovejoy'un da uyardığı gibi, tarihçinin yapması gereken şey, bir bireyin ya da uyumlu hale getirerek bir dönemin düşüncesini ortaya koymak değildir, bunun yerine zıt görüşlerin dalgalanmalarını saptamalı veya "bir antitezin her iki tara-

fını da kapsamalıdır." Ben bu zıt düşünceleri ve antitezleri saptadım, tartışmalardaki yalıtılmış hallerini ve sadece tarihsel bir perspektiften açıkça görülen karşıt ikili kümelenişlerini, yeniden kurdum. Eğer edebî bütünlük adına ve Lovejoy'un dikkatli uyarısına karşı çıkmak için bu çoğul gelişmeleri tek kalıba dökecek olsaydım, (teknolojinin sağladığı metaforla) bu kalıbı tartacak ip, tüm Batı dünyasını çapraz keserek dolaşan millerce uzunlukta telefon teli olurdu. Dünya Standart Saati sinyallerinin ve ilk kamusal "haberciliğin" taşıyıcısıydı; gazete muhabirliğinde, iş ilişkilerinde, suçların tespitinde, tarımda ve kur yapmada köklü değişiklikler yaptı; arayan açısından, istedikleri herhangi birinin yakın geleceğini kontrol etmeyi mümkün kıldı, ayrıca evlerin huzur ve mahremiyetine tecavüz etti; hayatın temposunu artırdı ve çeşitli yaşanan uzamların temas noktalarını çoğalttı; hiyerarşik sosyal yapıları düzledi; banliyölerin gelişmesini ve gökdelenlerin yukarı doğru hamlesini kolaylaştırdı; diplomatik faaliyeti karmaşık hale getirdi; generalleri yüksek hâkim tepelerden cephe hattının gerilerine çekilerek, muharebeleri telefon karargâhlarından takip etmeye zorladı; milyonlarca insanın sesini bölgesel ve ulusal sınırların ötesine taşıdı; eşzamanlılığın devasa genişletilmiş şimdisinin yaratılmasına hizmet etti.

Adam, Paul 177, 321
Adams, Brooks 170, 352
Adams, Henry 155, 156, 174, 198, 199, 321, 372, 373
akışkanlık 67, 69, 298
alan kuramı 45, 235, 247, 307, 432
Almanya 26, 40, 49, 50, 85, 88, 125, 172, 175, 214, 238, 241, 281, 289, 316, 325, 330, 331, 333, 342-344, 346-349, 351, 356, 363-370, 372-377, 381, 382, 385, 388, 390, 391, 394-398, 400, 402-408, 410-413, 436, 443-445
anti-semitizm 106, 288, 403
Apollinaire, Guillaume 127, 128, 131, 132, 144, 221, 424
Appia, Adolphe 241, 296, 300
Archipenko, Alexander 242, 243, 250, 256, 262, 263, 268
Avusturya-Macaristan 40, 50, 357, 362, 364, 365, 370, 372, 374, 380-382, 384, 385, 397, 407-409, 411, 451, 452

Balkanlar 369, 370, 372, 374, 382, 405, 407
Balla, Giacomo 127, 144, 145, 163, 190, 191, 193, 248, 362
Banham, Rayner 71, 72, 236-238, 278
banliyö 285, 286, 288, 307, 325, 326, 453, 454
Barbusse, Henri 419, 420, 422, 426-428, 437, 441
Barzun, Henri-Martin 127-129
Beard, George 53, 54, 196-198, 202
Beesley, Lawrence 120, 175, 207
Belçika 26, 50, 85, 124, 182, 257, 280, 289, 329, 342, 366, 393, 394, 397, 398, 413, 440
Belgrad'da durma planı 388, 389, 413
Bell, Alexander Graham 183
bellek 75, 86-93, 100, 102, 104, 109, 110, 114, 143, 424
Below, Klaus von 397
Berchtold, Court Leopold 382, 383, 385, 387, 388, 401, 407
Bergson, Henry 14, 19, 39, 45, 62, 66-69, 76-78, 81, 87, 90-95, 99-101, 109, 110, 112, 115, 117, 134, 143, 152, 165-169, 191, 194, 265, 272, 274, 302, 305, 306, 345, 349, 416, 423
Berlage, Hendrick 238, 239, 241
Bernhardi, Friedrich von 365, 367
Bethmann Hollweg, Theobald von 349, 357, 381, 401

bilim kurgu 124, 126, 152, 156, 161, 162, 169, 235, 317, 356
bilinç 14, 37, 38, 47, 57, 66, 70, 71, 76, 77, 111, 116, 214, 272, 303, 304, 322, 364, 420, 423
bilinç akışı 14, 37, 38, 57, 66, 70, 71, 303
Binion, Rudolph 5, 10, 103
bireycilik 251, 337
Birinci Dünya Savaşı 15, 17, 30, 36, 37, 39, 40, 45, 55, 106, 107, 114, 168, 237, 264, 272, 298, 333, 338, 348, 356, 362, 399, 400, 402, 415, 425, 429, 433, 434, 441, 442, 445, 446, 451
Birleşik Devletler 49, 51, 85, 121, 124, 125, 160, 181, 199, 282, 287, 316, 317, 350, 376, 377, 445
bisiklet 37, 155, 156, 163, 177, 178, 181, 184, 189, 198, 249, 315, 319-321, 453
Bismarck, Prens Otto Von 316, 333, 349, 399
biyoloji 212, 229
Blériot, Louis 358, 362
Blunden, Edmund 402, 416, 419, 422, 423, 428
Boccioni, Umberto 163, 190-193, 242, 244, 248, 249, 276, 293-295, 429
Bolşevikler 209
Bragaglia, Anton 61, 62, 144, 163, 191, 293, 294
Braque, Georges 63, 220, 223, 224, 245, 246, 259, 264, 291, 360
buhar gücü 119, 178, 196
buharlı gemi 38, 41, 46, 174, 176, 203, 253, 313, 340, 344, 376
Bülow, Bernhard von 366, 368

cam 74, 164, 246, 268, 277, 286, 296, 357
Carrà, Carlo 127, 163, 164, 191, 301
Carrington, Herewald 418, 419, 423, 442
caz 194-196
Cendrars, Blaise 127-131
Cézanne 43, 62, 64, 217-220, 223, 225, 226, 244-248, 301
Conrad von Hötzendorf 381
Conrad, Joseph 54, 74, 75, 79, 176, 252, 254, 256, 268, 284, 381, 383, 387, 388, 407, 433
Cyon, Élie de 211, 212

çizgisel perspektif 218, 220
çoğulculuk 232

Daiches, David 284
Darwin, Charles 82, 83, 89, 100, 112, 159, 212, 404
Daubigny, Charles-François 217
Debussy, Claude 132, 262
Delaunay, Robert 128, 129, 139, 221, 222, 277
Delaunay, Sonia 128, 129, 139, 221, 222, 277
demiryolları 38, 46, 49, 50, 64, 79, 124, 132, 160, 196, 198, 201, 256, 282, 285, 286, 314-316, 321, 336, 337, 340, 355, 369, 372, 376, 377, 384, 391, 392, 407, 442
demokrasi 45, 128, 171, 232, 233, 249, 251, 265, 266, 287, 308-310, 328, 351, 453
Descartes, René 34
determinizm 29, 43, 117, 165, 166, 168, 368
devamlılık 67, 186, 188, 421
devrim 24, 43, 54, 57, 68, 72, 125, 168, 176, 205, 211, 220, 258, 278, 289, 295, 351, 362,403, 445, 451
dış politika 350-352, 371, 372, 374, 402
dikey yönler 444
Dilthey 93, 101, 113
diplomasi 29, 40, 41, 349, 357, 378, 384, 386, 390, 391, 394, 398-401, 403, 405, 413
Dobrorolski, Sergei 395, 396
doğrudan içsel monolog 115

donanma 31, 32, 40, 51, 169, 175, 333, 365-367, 405, 406, 410, 430, 436, 443
dördüncü boyut 159, 221, 223
Dujardin, Edouard 70, 71
Durkheim, Emile 14, 59, 60, 76, 80, 213, 214, 232, 326, 333
dünyanın yaşı 81-83, 112, 170

Edgerton, Samuel 217
Edison, Thomas Alva 72, 84, 125, 276
Eiffel Kulesi 51, 52, 132, 277, 307, 442
Einkreisung (kuşatma) 349, 365, 367, 368
Einstein, Albert 14, 43, 57-59, 69, 77, 79, 139, 140, 205, 207, 210, 211, 223, 227, 229, 231, 232, 235, 275, 276, 305, 306
elan vital 152, 345, 418
elektrik 46, 53, 61, 72, 121, 129, 155, 156, 163, 178, 181, 182, 184, 235, 236, 274, 277-279, 286, 295, 314, 321, 343, 363, 429, 452
elektrik ışığı 72, 278, 286
Eliot, George 114
emek 68, 158
emperyalizm 154, 254, 325, 331, 333-335, 342, 345, 347-350, 352, 372
enerji 14, 46, 69, 97, 102, 115, 155, 158, 162, 166, 169-172, 186, 190, 193, 194, 198, 213, 234, 235, 246-248, 273-275, 307, 338, 345, 346, 349, 352, 356
enternasyonalizm 340-342, 411
Erenberg, Lewis 9, 298
eşzamanlı edebiyat 134
eşzamanlılık 15, 16, 18, 20, 42, 43, 63, 122, 127, 128, 131-134, 138, 140, 141, 144, 146, 147, 149, 228, 402, 404, 425, 450
eter 57, 58, 210, 234, 235, 307
evrim 82, 113, 158, 159, 167, 171, 306, 326, 331, 332
eylemlilik/eylemsizlik 168, 305

Faraday, Michael 274
felsefe 11, 13, 14, 17, 21, 22, 25, 29, 30, 38, 41, 44, 45, 60, 67, 69, 71, 78, 80, 89, 90, 92, 101, 110, 112, 113, 115, 117, 133, 142, 147, 165, 167, 206, 208-210, 229, 230, 232, 233, 255, 273, 290, 302, 303, 305, 329, 330, 430, 450, 451
fenomenoloji 11-14, 25, 28, 32, 33, 36-38, 60, 90, 92, 151, 432
Fischer, Fritz 346, 348, 370, 382, 410, 411
fizik 14, 15, 57, 58, 210, 216, 223, 275
Flaubert, Gustave 258
Fleming, Sanford 48, 49
fonograf 41, 84, 86
Ford, Ford Madox 74, 75
foto-dinamizm 61
fotoğraf 61-63, 84, 85, 113, 126, 163, 184-186, 188, 191, 282, 283, 360, 363
Francis Ferdinand (Arşidük) 378, 380, 391
Francis Joseph (İmparator) 386, 387, 452
Fransa 49-51, 73, 125, 178, 223, 317, 321, 323, 325, 335, 339, 342, 345-348, 356, 358, 363-366, 368-370, 380, 383, 385, 391, 392, 394-397, 399, 400, 402-406, 413, 440, 443, 446, 451
Freud, Sigmund 11, 14, 75, 76, 81, 87-89, 99-101, 109-112, 114, 116, 117, 283, 300, 304, 305
Fussell, Paul 417, 420, 432, 438, 444
fütüristler 43, 45, 108, 114, 117, 127, 134, 139, 144, 147, 152, 162-165, 186, 189, 201, 242, 247, 248, 276, 293, 298, 301, 324, 429, 450

gazetecilik 134, 183, 282
geleneksel biçimlerin çözülüşü 272, 288, 290, 307, 447
genleşme 58, 141, 210
geometri 31, 65, 69, 98, 134, 205-208, 211, 215, 216, 223, 225, 229, 241,

245, 246, 276, 291, 292, 326, 429, 436, 438, 439, 451
geri döndürülebilirlik/ döndürülemezlik 48, 72, 73, 75-77, 79, 118, 203, 449
Giedion, Siegfried 226, 237
Gilbreth, Frank B. ve Lillian 184-186
Gleizes, Albert 64, 225
Goodfield, June 113
görecelilik 14, 37, 58, 77, 209, 211, 223, 275
Greenwich 49-51, 54, 284, 290
Grey, Sir Edward 385
Griffith, David W 73, 126, 127, 186, 309, 322
Gris, Juan 64, 301
Guirand de Scévola 30, 435
Guyau, Jean 60, 167
güç çizgileri (Fütürist sanatta) 45, 163, 190, 247-249, 268, 296

Haftmann, Werner 300, 301
Hanotaux, Gabriel 198, 403
Hardy, Thomas 75, 104, 284
harekât 17, 30, 49, 161, 366, 379, 380, 383, 386, 388, 389, 392-395, 397, 402, 408, 412, 429
Hegel, G. W. F. 100, 113, 404
Hemingway, Ernst 183, 428
Henderson, Linda Dalrymple 223
Henrikson, Alan 39
Hertz, Heinrich 122, 214, 235
heterojenlik 54, 56, 76, 211, 213, 233, 371
heykel 33, 44, 104, 163, 189, 191, 193, 194, 215, 233, 240-243, 256, 262, 293-295, 301, 450
Hıristiyanlık 99, 113, 117
hız 17-19, 29, 31, 38, 43, 131, 140, *175-178*, *180*, *183-187*, *189-191*, *193*, *194*, *196*, *199-204*, *301*, *348*, 356, 386, 387, 390, 394, 429, 430
Higham, John 303
Hofmannsthal, Hugo von 146, 272, 307
Holton, Gerald 276
homojenlik 216, 288
Houghton, Walter E. 271
Howard, Ebenezer 240, 286
Hughes, H. Stuart 42, 139, 214, 215
Hulme 444
Hume, David 65, 142, 143
Husserl, Edmund 13, 25, 44, 90-92, 142, 143, 304

Ianushkevich, Nikolai 395
İbsen, Henrik 103-105, 108, 115-117, 299, 419
ıssız alanlar 433, 434
Işık 52, 57, 62, 66, 77, 92, 119, 120, 132, 144, 163, 190, 210, 217, 223, 225, 235, 236, 241, 244, 248, 257, 262, 265, 275-278, 291, 295, 300, 305, 358, 359, 390

İletişim 79, 341, 352, 386
İngiltere 54, 111, 123-125, 180, 197, 241, 252, 271, 281, 284, 289, 317, 330, 335, 340, 342, 344, 346, 348, 356, 357, 362-364, 366, 368-370, 382, 398, 400, 402-406, 413, 419, 436, 451
işçiler 169, 184, 288
İtalya 50, 101, 108, 114, 286, 289, 321, 326, 342, 364, 365, 371, 403, 407, 408, 426, 429
izlenimciler 62, 217, 230, 243, 246, 291

Jagow, Gottlieb von 383, 385, 388, 397, 407, 411
James, Henry 109, 111, 112, 254
James, William 65, 66, 71, 91, 141, 142, 264-266, 303
Japonya 50, 356, 375-377
jeoloji 82, 113, 157, 330, 341, 420
jeopolitik 249, 325, 330-333, 335, 336, 350, 351, 362, 365, 367, 368, 374, 376
Joffre, Joseph 31, 397, 435, 443
Jones, David 417, 421, 422
Joyce, James 14-16, 18, 22, 28, 43, 56, 57, 69-71, 75, 84, 105-108, 112, 115, 117, 134-138, 144, 146, 147,

226-229, 232, 273, 284, 322, 419, 423

Kabare 297, 298
Kafka, Franz 24, 55, 56
kalabalık 128, 212, 285, 288, 309, 325-328, 356, 392, 431, 433, 453
kamera 61, 73, 84, 85, 113, 126, 131, 185, 186, 188, 189, 220, 308, 309, 323, 450, 453
kamuflaj 30-34, 44, 45, 434-437
kamusal dünya 284
Kandinsky, Wassily 301, 302
Kant, Immanuel 42, 48, 89, 167, 206, 208, 211, 289, 302, 306, 368
kapitalizm 24, 53, 168, 256, 340, 351, 370
kartezyen düşünce 44
kavramsal mesafe 29, 30, 44, 148
Keegan, John 416, 425, 430, 438
Kelvin, William Thompson, Lord 82, 83, 112, 159, 170, 274
kentleşme 34, 41, 325, 352
kırsal hayat 133
kişisel geçmiş/tarihsel geçmiş 81, 83, 84, 102, 114-118
Kjellén, Rudolph 348, 367
Kozloff, Max 226
Kristof, Ladis 375, 377
krono-fotoğraf 61
kurucu işlev 33, 44, 234, 240, 245, 247, 251, 265
Kuşatma, bkz. *Einkreisung* 144, 344, 349, 365, 367, 368, 425
Kübistler 44, 45, 62, 63, 185, 186, 217, 220, 221, 223, 225, 226, 247, 291, 435, 439
kültür 14, 24, 28, 29, 32, 36, 38, 40, 41, 44, 47, 164, 194, 198, 232, 315, 331, 340, 349, 364, 369, 370
küresel bakış 337

Lahey Barış Konferansı 361
Lamprecht, Karl 177, 340
Larbaud, Valéy 9, 339, 340
Le Bon, Gustave 327, 328, 431, 432
Lebensraum 348, 350
Leblanc, Maurice 178, 179, 189, 319
Lee, G. S 84, 279, 280, 328, 329
Leed, Eric J 418, 419, 427, 433, 434, 439
Léger, Fernand 188, 189, 243
Lenin, V. I. 208-211, 340, 341, 377
Lessing, Gotthold 62, 65
Lessing, Theodor 281
Lewin, Kurt 432
Lewis, Wyndham 9, 69, 70, 78, 127, 147, 298, 306, 323, 417
Lichnowsky, Prens Karl von 385, 407
Lippmann, Walter 195, 273
Lobatchewsky, Nicholai 206, 207, 232
Loos, Adolf 238, 241
Lorentz, Hendrick 57, 58, 140, 210, 275, 306
Lovejoy, Arthur O. 47, 453, 454
Lumière, Louis 74, 125, 186
Lyons, F. S. L. 338, 341

Mach, Ernst 57, 140, 208-210, 232
Mackinder, Sir Halford J. 336, 376, 377
Mahan, Alfred Thayer 333
mahremiyet 279, 280, 282, 285, 323, 434, 454
Mallarmé, Stéphane 44, 259-262, 264, 269
Mann, Thomas 44, 114, 172-174, 276, 373, 374, 406, 420
Marey, E. J. 61, 185, 186, 190
Marinetti, Filippo 108, 109, 127, 128, 134, 162, 164, 189, 190, 193, 203, 298, 299, 324, 325, 359, 360, 429
Marksizm 169, 208, 209
Marx, Karl 24, 101, 113, 159, 168, 267, 343, 404
Masterman, C. F. G. 181, 357
Maxwell, James Clerk 122, 158, 235, 427
McLuhan, Marshall 337, 400
Méliès, Georges 73, 126
mesafe 17, 18, 26, 29, 31, 32, 38, 39, 43, 44, 119, 129, 148, 149, 207, 210, 285, 306, 313, 315, 318, 319,

322, 323, 325, 330, 333, 335, 340, 343, 352, 420, 430, 432, 441, 442, 452
Metzinger, Jean 63, 221, 225
Meyerson, Emile 166, 168
Michelson, A. A. 57, 58, 210, 235
Miller, J. Hillis 267
milliyetçilik 353, 370
mimari 33, 42, 44, 46, 72, 85, 107, 108, 163-165, 171, 236-242, 258, 260, 266, 268, 273, 277, 278, 285, 289, 303, 309, 310, 357, 366
Minkowski, Eugène 12-14, 37, 38, 81, 151, 152, 157, 223, 408-410, 418, 420
Minkowski, Hermann 305, 306
Moltke, Kont Helmuth von 49, 54, *366, 391, 410, 416, 425, 431*
Monet, Claude 62, 244
montaj 43, 73, 126, 131, 134, 135, 148, 186, 220
Morley, Edward W. 57, 210, 235
Mosse, George 9, 242, 266, 296
Muşevilik 99
Musil, Robert 199, 200, 238, 272, 307
mutlak uzam 57, 140, 205, 208, 210, 231, 334, 335
mutlak zaman 57, 58, 210, 335
Muybridge, Eadweard 61, 185, 186
Münsterberg, Hugo 73, 74, 84, 127, 187, 323, 324

Nash, Roderick 251
Naumann, Friedrich 238, 370
Naumann, Victor 411
negatif uzam 32, 33, 44, 233, 242, 243, 245, 268, 269, 292, 311, 432, 451
Newton, *Isaac 43, 48, 57, 60, 77, 155, 205, 207, 235, 306*
Nicholas II (Çar) 389, 390
Nietzsche, Friedrich 22, 101, 102, 108, 114-117, 147-149, 194, 206, 229, 230, 232, 266-268, 273, 302, 309, 310, 345, 373, 419
Nordau, Max 125, 159, 197, 198, 202
Norris, Frank 133, 188, 315, 316
Novicow, J. 338, 343
nüfus artışı 326, 343

Olerich, Henry 53, 285, 286
olumsuzlama 255, 258, 260
Ortega y Gasset, José 236, 231, 232, 273, 322
otomobil 37, 46, 180, 181, 190, 198, 200-203, 315, 320, 321, 330, 358, 360, 431, 442, 452

Öklid 171, 205-208, 211, 214, 223, 225
özgürlük 81, 92, 115, 152, 168, 194, 195, 239, 240, 251, 289, 307, 336, 350

para 53, 71, 171, 181, 182, 284, 287, 317
parçacık kuramı 274
pasaport 289, 290, 439
Pašic, Nicholas 384, 387
perspektif 35, 44, 58, 62, 63, 79, 98, 115, 126, 138, 206, 210, 214, 216-221, 223, 225-232, 241, 337, 431, 432, 439, 447
Picasso, Pablo 14, 31-33, 44, 45, 63, 220, 221, 223, 226, 245, 291, 292, 307, 360, 415, 434, 435, 446, 447
Poincaré, Henri 207-210,
Poincaré, Raymond 51, 380, 383-385, 397, 406, 435
Porter, Edwin S. 73, 126, 322
Poulet, Georges 117, 227
Pozitif negatif uzam 32, 33, 44, 233, 242, 243, 268, 269, 432, 451
Proust, Marcel 14, 15, 18, 22, 28, 39, 55, 56, 78, 81, 85, 86, 95-101, 105, 109-112, 115, 117, 144, 227-229, 232, 258, 263, 269, 284, 288, 317, 318, 321, 322, 324, 359, 390, 416, 420, 421
psikoloji/psikiyatri 11, 12, 14, 15, 30, 33, 42, 60, 66, 77, 84, 88, 98, 104, 112, 114, 116, 167, 168,

184, 196, 233, 252, 264, 265, 283, 284, 289, 290, 300, 303-305, 326, 327, 409, 427, 434, 436, 446

Ragtime 194, 195, 297, 414
Ratzel, Friedrich 249, 330-336, 348, 350
renk (ve sinestezi) 31, 66, 69, 92, 98, 105, 129, 163, 164, 188, 190, 217, 223, 229, 237, 238, 244, 245, 247, 248, 282, 288, 291, 292, 295, 296, 300-302, 434, 436, 437
Riemann, Bernhard 206, 208, 225, 232, 234
Riesman, David 284, 285
Riezler 349, 350, 367, 382, 383, 401, 402, 411
Romains, Jules 128, 133, 329, 330
Ross, Edward Alsworth 287, 328
Russolo, Luigi 144, 163, 191, 429
Rusya 40, 49, 50, 125, 131, 334, 343, 344, 356, 362-364, 366-370, 372-377, 382, 385, 386, 389, 392-397, 399, 403-406, 411, 413, 434, 440

saat dilimleri 376
sahne tasarımı 241, 295
Saint Augustine 78
sanat 14, 22, 29, 33, 35, 36, 41-44, 46, 62-65, 69, 72, 75, 88, 99, 102, 106-109, 113-117, 127-129, 139, 140, 144, 145, 147, 149, 162, 164, 169, 172, 186, 188-193, 206, 212, 215, 216, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 229, 236, 238, 240, 243, 244, 264, 266-268, 276, 289, 291-293, 298, 301, 307-311, 321, 322, 329, 349, 398, 404, 429, 435, 437, 439, 446, 447, 449, 450, 452, 453
Sant'Elia, Antonio 163-165, 426, 429
Sazonov, S. D. 384, 385, 394, 395, 397
Scheerbart, Paul 277, 278, 358, 408
Schlieffen, Kont Alfred 41, 357, 366, 393, 394, 412, 413, 430-432, 443
Schoen, Baron Wilhelm von 289, 396, 408
Schorske, Carl E. 42, 108, 245, 272, 288, 289
Scott, Geoffrey 195, 239, 240, 259
Seeley, J. R. 343, 372
sekülerleşme 81
sembolistler 108, 259, 300
semboller 69, 110, 349, 368
Severini, Gino 144, 163, 191, 325
seyahat 26, 38, 46, 56, 80, 108, 111, 112, 129, 133, 140, 149, 156-158, 175, 198, 202, 203, 253, 254, 289, 290, 314, 315, 319-322, 330, 335, 339, 355, 360, 376, 399, 431, 439, 453
Shattuck, Roger 42, 98, 263
sınıf sistemi 426
Sırbistan 368, 372, 380-389, 395, 401, 410, 412, 413, 440
Sighele, Scipio 326-328
sihir 120, 121, 168, 323
siklograf 184, 185
Silah Sergisi 272
Simmel, Georg 85, 86, 177, 182, 242, 272, 292, 307
sinema 15, 16, 37, 41, 43, 61, 62, 72-74, 84, 85, 113, 122, 125, 127, 133-135, 141, 148-150, 180, 185-188, 203, 204, 206, 220, 226, 229, 295, 297, 301, 308, 309, 315, 322-324, 380, 404, 425, 450, 453
sinestezi 300, 301
siper 32, 151, 161, 173, 416, 418, 419, 427, 429, 430, 432, 434, 437, 438, 440, 442, 444, 446
Smiles, Samuel 271, 314, 451
Somme muharebesi 421
Sorel, Georges 68, 168, 169
sosyalizm 68, 168, 169
Souriau, Paul 292
Spengler, Oswald 170-173, 215, 216, 232, 379, 383
standart zaman 48, 49
Stein, Gertrude 44, 45, 144, 146, 291, 360, 415, 416, 423, 430-432, 434, 436l 437, 446, 447
Sterne, Laurence 48

Stravinsky, Igor 133, 150, 196, 262, 263
Strindberg, August 104, 255, 256, 299, 300
Sullivan, Louis 45, 266, 309, 310
sürelilik 14, 67, 68, 76, 91, 94, 110, 186, 306
Sypher, Wylie 226

şehirler 20, 24, 25, 40, 49, 79, 107, 124, 159, 160, 162, 170, 240, 249, 256, 280, 281, 285-287, 319, 326, 337, 351, 356-358, 362, 424, 437, 440, 445, 453
şiir 9, 15, 33, 38, 42-44, 125, 127-130, 132, 139, 146, 189, 230, 240, 246, 247, 256, 259-262, 273, 300, 329, 339, 359, 376, 417, 422, 424, 429

takvim 52, 57, 59, 76-78, 418, 421
Tarde, Gabriel 326-328
tarihselcilik 101, 113, 116, 117
tasarım 14-16, 176, 177, 193, 219, 236-243, 261, 266, 278, 280, 293, 295, 296
Taylor, A. J. P. 393, 394, 405, 410
Taylor, Friedrick, W. 154, 183, 184
teknoloji 15, 18, 22, 26, 28-31, 35-37, 43, 46, 72, 79-81, 84, 108, 113, 122, 123, 128, 131, 149, 150, 152, 154-157, 159, 163, 164, 169, 174, 176, 183, 186, 188, 189, 194, 198, 200-203, 276, 279, 290, 295, 308, 316, 322, 324, 325, 328, 335, 337-340, 342, 348, 352, 353, 355, 356, 358, 362, 381, 384, 386, 391, 399-401, 404, 441, 449, 450, 452-454
telgraf 15, 37, 48, 50, 51, 121-123, 132, 183, 196, 280, 286, 316, 324, 338, 341, 366, 367, 379, 380, 382-385, 387-391, 395-402, 404, 431, 442, 443
telsiz 15, 16, 30, 37, 51, 79, 119-123, 128, 131, 140, 149, 234, 280, 315, 324, 325, 338, 385, 391, 402, 431, 442-445, 453
termodinamik kuramı 274
Tirpitz, Alfred 365, 410
Tisza, Kont Stephen 382, 386, 387
Titanic 15, 119-122, 149, 150, 152, 174-176, 203, 207, 391, 450
tiyatro 84, 85, 107, 116, 128, 163, 168, 187, 220, 236, 289, 290, 295, 296, 297-300, 308, 330, 453
Toulmin, Stephen 113, 326
Train, George Francis 163, 314, 315
tramvay 163, 181, 248, 285, 287, 301
Tschirschky, Kont Heinrich Leopold von 357, 381-383, 388, 389, 408
Turner, Frederick Jackson 249, 251, 266, 303, 334, 352

uçak 44, 139, 197, 203, 289, 324, 356, 359-362, 442, 446, 453
ulaşım 14, 15, 18, 35, 79, 84, 131, 161, 178, 198, 200, 201, 203, 216, 326, 352, 355, 364, 377, 392, 452
Unanimisme 329

üçlü Bağdaşma 364-366, 406, 413
üçlü İttifak 364, 412
üniforma 434, 435, 441
üretim bandı 154, 174
ütopyacılık 162

Van Gogh, Vincent 64, 247, 248
Verdun muharebesi 436
verimlilik 184, 203
Verne, Jules 46, 124, 156, 181, 314, 315, 317, 322

Wagner, Otto 107, 108, 132, 171, 216, 262, 296, 300
Wegener, Georg 365, 368, 371, 372
Wells, H. G. 157-162, 174, 199, 235, 275, 338, 355-357
Weltpolitik 175, 332, 333, 347-350, 367, 368
White, Hayden 114
Wilhelm II (Kayser) 380

Williams, William Appleman 352
Wilson, Edmund 135, 229
Woolf, Virginia 75, 144, 273
Wright, Frank Lloyd 239, 278, 279, 303, 307
Wundt, Wilhelm 61, 141, 142

X-ışınları (röntgen) 37, 43, 44, 156, 173, 220, 221, 226, 234, 276

yerçekimi 274, 305
yozlaşma 158, 162, 169, 170, 197, 198, 238
yön 17, 32, 37-39, 70, 133, 152, 190, 227, 259, 290, 299, 304, 306, 355, 359, 362, 371, 377, 378, 415, 430

Zimmermann, Arthur 408, 411
Zweig, Stefan 200, 202, 290, 321, 329, 358, 380, 440

Titanic neden hatırlanıyor? Bu büyük facia, tarihte benzeri yaşanmamış biçimde, üstelik eşzamanlı olarak tüm dünyada duyulmuştu. Telsizler, telgraf operatörleri, gazeteler an be an bu dramdan haberdar olabilmişlerdi. Gemiyi batarken izleyen yüzlerce kazazede tanıklıklarını anlatacak, Titanic'in hikâyesi yine eşzamanlı bir ivmeyle her yerde bilinir olacaktı. Buharlı gemiler ve enerji kullanımıyla yolculuk süreleri azalmıştı; bu faciayla birlikte sadece ulaşım değil, iletişim sürelerinin de kısaldığı anlaşıldı. Hemen herkes zaman ve uzam deneyiminde bir devrim yaşandığının farkındaydı.

Stephen Kern, 1880-1918 zaman aralığında, bu devrimi ve yarattığı etkileri irdeliyor. Fizikte Einstein'ın görecelilik kuramı, felsefede Bergson'un sürelilik kavramı, psikiyatride Freud'un bilinç dışı zihinsel süreçleri, sosyolojide Durkheim'ın zaman ve mekânın sosyal göreceliliği, resimde Picasso'nun kübizmi ve edebiyatta Proust'un kayıp zaman arayışı ile Joyce'un bilinç akışı tekniğine odaklanıyor. Geleneksel hiyerarşilerin dağılmasını, mesafe engelini ve sınırları ortadan kaldıran iletişim teknolojilerinin yarattığı devinimleri betimliyor.

Daha 1913 yılında sinema, kamera gözü her yere girebildiği için, ayrıca ucuz giriş fiyatları ve karışık oturma düzeniyle tiyatronun entelektüel kültürünü işçi sınıfına açtığı için, "demokratik sanat" addedilir. Bisiklet de sosyal uzamda kurduğu köprüyle "önemli bir düzleyici" olur ve uzun mesafeli seyahati mümkün kılarak, seyahat ücretini ya da araba giderini karşılayamayan orta ve alt sınıflara bu imkânı sağlar. Arabanın demokratikleştirici etkisi, daha kitleler için yeterince ucuz değilken bile, hemen anlaşılır. Aristokrasinin kırsal yerleşim statüsünün yerini burjuvazinin yeni kentsel yerleşim statüsü almaya başlayınca, toplumsal saygınlığın korunmasında mesafenin değeri azalır.

6503873
ADP
6503673 ADP

iletişim

ISBN-13: 978 975-05-1136-3
9 789750 511363